Storia antologica dei problemi filosofici

Diretta da Ugo Spirito



Estetica

A cura di Armando Plebe

STORIA ANTOLOGICA DEI PROBLEMI FILOSOFICI

diretta da

UGO SPIRITO



G. C. SANSONI EDITORE

ESTETICA

a cura di

ARMANDO PLEBE



G. C. SANSONI EDITORE

PREFAZIONE

L'oggetto e i limiti di una storia antologica del pensiero estetico non sono facili a determinarsi. Ciò che si può chiamare «estetica» va dalle più astratte elucubrazioni metafisiche intorno al concetto di bello sino alle più concrete discussioni di critica d'arte. Da un lato, perché negare il nome di estetica al *De pulchro* di Alberto Magno? Dall'altro lato, perché non chiamare estetica la curiosa discussione di cui parla Th. Munro in *The Arts and their Interrelations*, che avvenne anni or sono per stabilire se una scultura astratta di Brancusi, che il proprietario voleva far entrare negli Stati Uniti senza pagare i diritti di dogana, meritasse la qualifica di opera d'arte e quindi l'esenzione da quelle tasse? Ogni concetto più restrittivo dell'estetica proviene necessariamente o da una concezione metafisicamente precostituita di questa disciplina, oppure da una preliminare intesa convenzionale. Nel primo caso, la storia dell'estetica risulterebbe per un verso parziale, per altro verso ingiustificata per chiunque non accetti la metafisica da cui deriva quella data concezione dell'estetica. Nel secondo caso, invece, l'intesa preliminare intorno ai limiti dell'estetica ha un valore puramente funzionale, relativo cioè all'ampiezza e alla conformazione che l'autore ritiene più opportuno conferire alla propria storia. In questo senso, diciamo subito che i limiti che ci siamo imposti nell'organizzazione del presente volume sono stati dettati unicamente da criteri di siffatta opportunità empirica e contingente. Ad esempio, non ci siamo occupati specificamente di precisare le diverse poetiche dei poeti neoterici latini, del teatro elisabettiano, della polemica Gozzi-Goldoni, né quelle del manierismo, del rococò, dell'*opera comique*, solo perché ciò ci avrebbe condotto ad estendere sproporzionatamente date sezioni dell'opera, dove già vi era una visione sufficientemente completa dei problemi estetici del tempo. Invece ci siamo occupati specificamente, a esempio, delle poetiche di Omero, di Pindaro, del Tasso, del Leopardi, del Baudelaire, e di quelle dell'Alberti, del barocco figurativo, della musica dodecafonica, perché ci è sembrato che esse fossero utili a sorreggere la visione d'insieme delle sezioni relative.

Naturalmente, anche questo libro ha una sua impostazione prospettica, che è quella sostenuta dall'autore nel suo recente *Processo all'estetica*. Agli effetti pratici dell'organizzazione del libro, tale prospettiva ha significato soprattutto l'abolizione della distinzione categorica tra estetiche e poetiche. Per chi, come noi, neghi la possibilità d'individuare una *categoria* dell'arte, una tale distinzione non ha più

senso: non v' è, per noi, un concetto di arte che sovrasti e legittimi le singole arti, ma « arte » non è se non l' insieme delle singole arti, le quali storicamente sorgono, tramontano, si definiscono come « arte » in un dato tempo per poi rinnegare in altro tempo tale qualità (cfr. il caso del giardinaggio), oppure sono « arte » in un dato luogo e non lo sono in un altro (cfr. la calligrafia islamica). Quale senso ha allora il distinguere categoricamente le estetiche dalle poetiche ? forse che l'estetica schopenhaueriana non ci dà anche una concreta poetica architettonica ? o forse che la poetica dell'Alberti non merita il nome di estetica ? E, se si distinguono le « estetiche » dalle « poetiche », perché non distinguere ancora dalle une e dalle altre quelle che il Dessoir chiamava le *Kunstwissenschaften*, quelle che i fenomenologi chiamano le « fenomenologie dell'arte », quelle che i semantici chiamano le « analisi semantiche » ? Tutte queste sono distinzioni storicamente giustificate, ma non riteniamo che possano assurgere al rango di categorie e, quindi, determinare scelte e preclusioni in una storia dell'estetica. Anche noi, quindi, ci serviremo di tali distinzioni, ma solo in funzione di precisazioni storiche: ad esempio si può distinguere un' « estetica » di Wiesengrund-Adorno da una « poetica » di Schönberg, per indicare che Wiesengrund-Adorno è più interessato ai problemi teorici, mentre Schönberg era più interessato alle applicazioni pratiche: ma si tratta sempre di distinzioni puramente quantitative e contingenti, giacché è altrettanto legittimo chiamare poetica quella di Wiesengrund-Adorno ed estetica quella di Schönberg.

Riguardo ai limiti cronologici, è appena il caso di accennare al fatto che oggi non può più sussistere il pregiudizio crociano, secondo cui l'estetica sarebbe una disciplina sorta soltanto in epoca moderna. Ormai, dopo le ricerche compiute negli ultimi decenni intorno all'estetica greca, a quella medievale, a quella rinascimentale, a quella barocca, si può dire con certezza che la storia dell'estetica è antica non meno della storia del pensiero. In particolare, il rinnovato studio della storia dell'estetica greca ha condotto a risultati di vivo interesse anche per la problematica contemporanea; ci pare quindi logico cominciare la nostra opera da Omero, il capostipite della tradizione letteraria occidentale.

Infine, per quanto riguarda i criteri della scelta dei brani, riconosciamo di aver badato pochissimo a rintracciare le pagine relative a quello che per molti è tuttora il problema capitale dell'estetica: « poesia o non poesia ». A nostro avviso, certe pagine del *Sopra lo amore* di Marsilio Ficino sono molto più indicative dell'estetica di una data epoca che non, ad es., i celebrati precetti estetici del Fracastoro. Se quindi l' impostazione del presente libro è valida, dalla vetrina delle estetiche di tutti i tempi potranno sorgere, per il lettore, infinite risposte all' interrogativo estetico che P. Valéry si poneva trent'anni fa, *comment juger sans lois ?*: in tutti i tempi si è riflettuto e giudicato sulle singole arti in base alle estetiche più disparate: con « leggi » e « senza leggi », autonome ed eteronome; e talora il poeta inesperto di dispute filosofiche ha espresso idee estetiche assai più geniali del metafisico raziocinante.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

a. REPERTORI BIBLIOGRAFICI

sino al 1933:

W. A. HAMMOND, *A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the Fine Arts*, New York 1933.

per gli anni successivi:

A. R. CHANDLER a. E. N. BARNHAT, *A Bibliography of Psychological and Experimental Aesthetics 1864-1937*, Berkeley 1938.

TH. BALLAUF u. G. BEYRODT, *Bibliographie für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1944-49*, in « Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft », 1951, pp. 223-414.

b. STORIE GENERALI DELL' ESTETICA

M. SCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin 1872.

B. BOSANQUET, *A History of Aesthetics*, London 1892.

G. SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from Earliest Texts to the Present Day*, Edinburgh a. London 1900-04.

B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Parte II, Bari 1902.

E. BERGMANN, *Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie*, 1914.

E. UTITZ, *Geschichte der Aesthetik*, Berlin 1932.

L. VENTURI, *History of Art Criticism*, New York 1936.

K. E. GILBERT a. H. KUHN, *A History of Aesthetics*, Bloomington 1954.

E. DE BRUYNE, *Geschiedenis van der Aesthetica*, Anversa 1951-55.

[AUTORI VARI], *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 4 voll., Milano 1959-1961.

c. STORIE DI INTERI PERIODI

E. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslau 1831-37.

J. WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum*, Leipzig 1893.

E. DE BRUYNE, *L'esthétique du Moyen Age*, Louvain 1947.

ALLAN H. GILBERT, *Literary Criticism from Plato to Dryden*, New York 1939.

ALLEN a. CLARK, *Literary Criticism from Dryden to Croce*, New York 1940.

E. LISTOWEL, *A Critical History of Modern Aesthetics*, London 1933.

(Per opere più specifiche, cfr. le bibliografie relative ai singoli capitoli del presente volume).

I

L' ESTETICA DELL' ANTICHITÀ

I

DA OMERO A PINDARO

1. *Le idee di ispirazione, tecnica e bellezza in Omero.* La storia dell'estetica antica ha ormai superato la posizione ottocentesca, rappresentata tipicamente dall' Egger, secondo cui in Omero sarebbe vano cercare una riflessione autocritica, essendo la sua una poesia puramente ingenua e sorgiva. Gli studi del Parry sulla tecnica della recitazione aedica, il saggio dello Svoboda sulla concezione della poesia nei più antichi poeti greci, quello del Pagliaro sulla terminologia poetica di Omero e recentemente l'articolo della Lanata sul problema della tecnica poetica in Omero hanno messo in luce il grado di consapevolezza autocritica raggiunto dai poemi omerici; sì che oggi non si può cominciare una storia dell'estetica greca se non rifacendosi da Omero.

Lo studio delle idee estetiche contenute nei poemi omerici è però complicato dalla complessa situazione in cui oggi si trova la cosiddetta questione omerica, della quale non è possibile non tener conto. Già a prima vista appare evidente che gli spunti di riflessione sull' ispirazione e la tecnica poetica sono molto più abbondanti nell' *Odissea* che nell' *Iliade* e, nella stessa *Iliade*, l'accenno più ampio all'opera ispiratrice delle muse si trova nel canto B, che è assai probabilmente tra i più recenti. In ogni caso, l' idea estetica più antica presente nei poemi omerici è l' immagine generica di un' ispirazione divina del poeta, il quale però non la riceve passivamente, ma deve sollecitarla. L'arcaicità di questa idea è testimoniata dal fatto ch'essa si trova espressa in una delle cosiddette « formule d' interpellazione » monostiche [1], notoriamente arcaiche, ricorrente tre volte già nell' Iliade (Λ 218, Π 112, Ξ 508): Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι (« Ditemi ora, o Muse, che possedete le case dell'Olimpo »). L'invocazione ricorre in tre momenti particolarmente difficili per il poeta, donde il suo bisogno di sollecitare l' ispirazione divina.

Due varianti del primo emistichio della suddetta formula d' interpellazione vanno considerati i due celebri inizi dell' *Iliade* e dell' *Odissea*, rispettivamente: μῆνιν ἄειδε θεά e ἄνδρα μοι ἔννεπε μοῦσα; dove però il fatto che si invochi una sola anziché tutte le muse, può prestarsi, meglio che non nel verso sopra citato,

[1] Per il problema filologico di queste formule, cfr. M. PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris 1928, p. 79. Cfr. anche la breve sintesi di R. CANTARELLA e G. SCARPAT, *Breve introduzione ad Omero*, Roma 1956, p. 93.

all' interpretazione della « musa » come di una generica ispirazione divina, nel senso cioè in cui la intenderà Platone.

Nell' *Iliade* il problema dei rapporti tra la personalità autonoma dell'aedo e l' ispirazione divina non esiste ancora. L'unico accenno a una consapevolezza di questo problema si trova in B 484-492, che è — come s' è detto — uno dei canti più recenti dell' *Iliade*:

Ditemi adesso, o Muse che avete dimora in Olimpo,
che Dive siete a tutto presenti, che tutto sapete,
e noi la fama udimmo soltanto, ma nulla vedemmo,
ditemi i prenci dei Danai, che a guerra guidavan le schiere.
Di certo io non potrei dire il numero e il nome di tutti,
neppur se dieci lingue, neppur se avessi io dieci bocche,
ed una voce che mai non si spezza, ed un cuore di bronzo,
se pur le Olimpie Muse, le figlie di Giove possente,
non mi vorranno a memoria tornar quanti vennero in Ilio.

(Trad. E. Romagnoli)

È stato notato dal Dodds [1] come ciò che Omero chiede alle muse non sia la forma, ma il contenuto. Nel brano riportato ciò è molto evidente: ciò che difetta al poeta è la memoria: εἰ μὴ μνησαίαθ', se le Muse non gli *rammentano* il contenuto, il poeta non potrà cantare. Si tratta quindi di un aiuto più tecnico-contenutistico che non formale-ispiratore nel senso della « mania » platonica.

Nell' *Odissea* invece il problema dei rapporti tra l'autonomia dell'aedo e la ispirazione divina giunge a una notevole consapevolezza e quasi a una crisi. L'aedo rivendica qui il proprio valore e la propria tecnica pur di fronte al riconoscimento dell' ispirazione divina. L'espressione più critica di questa contrapposizione si trova nelle parole dell'aedo Femio in χ 347-348, due versi molto discussi e variamente interpretati: αὐτοδίδακτος δ'εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας | παντοίας ἐνέφυσεν: « sono autodidatta e la divinità infuse in me ogni sorta di οἴμαι». La parola οἴμη era genericamente interpretata nel senso di « via », il che avrebbe portato a interpretare i due versi nel senso che la divinità ispirerebbe la forma anziché il contenuto. Senonché il Pagliaro ha dimostrato con solida argomentazione che οἴμη (dalla radice **sei* = « legare ») significa invece « nesso » contenutistico. Dunque ciò che è fornito dall' ispirazione divina sono i contenuti; che cosa rimane allora all'aedo di originale per cui egli può definirsi «autodidatta»? La soluzione può venire forse dall'osservazione dello Schadewaldt, secondo cui διδάσκειν significa in greco non solo apprendere un'arte, ma anche esercitarsi in essa [2]: αὐτοδίδακτος viene così a significare che l'aedo, pur ricevendo i contenuti dall' ispirazione divina,

[1] Cfr. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley a. Los Angeles 1951, p. 80.
[2] Cfr. A. Pagliaro, *La terminologia poetica di Omero e l'origine dell'epica*, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1953, p. 37; W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart s.d., p. 79; G. Lanata, *Il problema della tecnica poetica in Omero*, Salerno 1954, pp. 5 e 8.

però si è a lungo esercitato nell'esprimerli ed è diventato quindi un tecnico di essi.

Più ambigua è la formulazione dei rapporti tra aedo e divinità nelle parole di Telemaco in α 346-352:

> O madre mia, perché contendere al dolce poeta
> ch'egli ivi canti, dove la mente lo spinge? I poeti
> colpa non hanno: è Giove la causa di tutto, che il bene
> comparte e il mal, così come pur gli talenta, ai mortali.
> Biasmo non gli è dei Danai cantare il funesto ritorno,
> perché più che ad ogni altra, largiscono gli uomini elogi
> alla canzone che sembri suonare più nuova a chi l'ode.

A prima vista essi sembrerebbero la rivendicazione di un'originalità assoluta del poeta; ma giustamente è stato notato [1] che questo brano va inteso nel senso indicato dalle parole di Demodoco in θ 44-45: θεός πέρ' δῶκην ἀοιδὴν | τέρπειν, ὅππη θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν («la divinità gli diede in modo eccezionale la facoltà del canto sì ch'egli diletti, comunque l'animo lo spinga a cantare»). Cioè l'originalità del poeta riguarda il modo, la direzione (ὅππῃ) del canto, non però il canto stesso (ἀοιδή), il quale è intessuto di quelle οἶμαι che in χ 347-348 Femio riconosce provenire dalla divinità: di qui l' incolpevolezza del poeta riguardo a ciò che canta, rivendicata da Telemaco nel brano sopra riportato. E la giustificazione di Telemaco non va intesa solo nel senso che il poeta è irresponsabile dell'esistenza concreta dei contenuti che egli canta, ma anche nel senso che il poeta è irresponsabile di quali contenuti egli canti, poiché tali contenuti gli vengono ispirati dalla divinità. Ciò non esclude però che nelle parole di Telemaco vi sia una chiara rivendicazione della libera originalità del poeta di fronte all' ispirazione divina: è bensì vero che egli canta contenuti ispiratigli dalla divinità, ma è altrettanto vero ch'egli li organizza e li indirizza là «dove la mente lo spinge», tenendo presenti le esigenze del pubblico che egli ben conosce: questa è la sua tecnica, per cui ad es. in α Femio canta il luttuoso ritorno dei Danai, sapendo che il pubblico gradisce maggiormente quella canzone «che sembri suonare più nuova».

Da tutto ciò risulta che nei poemi omerici, soprattutto nelle parti recenziori (le quali potrebbero essere posteriori a Esiodo), emerge già una problematica abbastanza circostanziata intorno a due questioni essenziali all'estetica greca: cioè quella dell' ispirazione divina e quella della tecnica e originalità del poeta. Si giustificano quindi ricerche quali quelle sopra citate, volte a sostenere un cominciamento dell'estetica omerica che parta da Omero.

Per una via del tutto diversa (e da allora non più ripresa), ma con identico risultato già nel 1893 J. Walter nel suo libro *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum* (nel capitolo *Homer*, pp. 12-23) rivalutava una consapevolezza di posizioni estetiche in Omero. Al Walter sfuggì completamente l' importanza dei brani sopra citati

[1] Cfr. G. LANATA, *op. cit.*, p. 6, che confuta il DELLA VALLE, *Lezioni di poetica classica*, Napoli 1946, p. 29 sgg.

sull' ispirazione e la tecnica poetica, però ebbe il merito di porre invece l'attenzione al concetto di «bellezza» come compare in Omero. In effetti tale concetto vi è presente in maniera notevole: è proprio per la bellezza di Elena che è sorta la grande guerra in cui s' inserisce l' *Iliade*. Questo fatto non è considerato straordinario, bensì naturale per i prìncipi troiani che la ammirano nel III libro (vv. 156-160) e non è un caso che la presentazione di Elena preceda quella dei condottieri della guerra nella *teichoscopia*.

Nei poemi omerici gli attributi della bellezza sono ancora quasi esclusivamente fisici. Nell' *Iliade* gli epiteti esornativi composti col prefisso καλλι- si riferiscono in prevalenza al corpo umano: καλλίσφυρος, 'dalle belle caviglie' (I 560); καλλιγύναιξ, 'dalle belle donne' (I 447), ecc. Nell' *Odissea* tali epiteti esornativi si estendono maggiormente alle bellezze naturali: καλλιρέεθρος, 'dalla bella corrente' (κ 107); καλλίχωρος, 'dalle belle contrade' (λ 581). Non si trova ancora invece in Omero un epiteto come καλλίφωνος 'dalla bella voce' (cfr. PLAT., *Leg.*, 816) che si riferisce a cose invisibili, sia pur nell'ambito dei fenomeni fisici. Anche all' infuori degli epiteti esornativi (che rappresentano la più antica stratificazione linguistica dei poemi omerici) l'aggettivo καλός è usato in Omero per indicare la bellezza fisica: il corpo umano, i vestiti, gli ornamenti, i cavalli, le cose. Solo nell' *Odissea* — e anche qui raramente — il termine καλός è usato in significato moralistico o utilitaristico: anche in tali casi esso è però usato per indicare la perfezione formale delle cose (nei poemi omerici non si parla ancora di 'belle' azioni umane).

Nell'uso non aggettivale, il termine καλός tende a invadere anche la valutazione di gesta o atteggiamenti, non tanto per un' identificazione del bello col buono, quanto per una sorta di visione estetizzante della vita. Cioè il καλόν si identifica con l' ἐπέοικεν, con ciò che *si addice* al nostro gusto e quindi anche al nostro senso morale. Così nell' *Iliade* (X 71) quando si dice che a un giovane si addice morire e che 'anche se muore ogni cosa è *bella* per lui', ciò ha il significato di un gusto estetico-morale, come è evidente dal quadro che subito segue, da cui balza agli occhi il turpe spettacolo del vecchio morto in battaglia. Non diversamente in Φ 439-40 Posidone, combattendo Apollo, lo incita a dare inizio al duello perché non sarebbe καλόν che lo cominciasse egli stesso che è il più vecchio.

Questa concezione di un gusto estetico-morale non ha nulla in comune col cosiddetto 'moralismo estetico' (secondo cui una cosa è bella perché è buona): esso è piuttosto sentito nel senso opposto che una cosa non può essere buona se non è bella (tipico al proposito è l'episodio di Tersite). In questo senso, quando nell' Iliade (Γ 43-45) Ettore rimprovera a Paride il suo 'bell'aspetto' perché non è accompagnato né da βίη né da ἀλκή, ciò esprime l'assurdità, agli occhi di Ettore, di una tal bellezza disarmonica di un bell'aspetto in un corpo effeminato: l' ἀγαθόν cioè dovrebbe conseguire sempre inevitabilmente al καλόν.

Un discorso più particolareggiato sulle riflessioni estetiche di Omero comporterebbe necessariamente una presa di posizione di fronte alla questione omerica;

ma si andrebbe con ciò su di un terreno ancor più incerto e lo stato attuale degli studi non è ancor tale da poter fornire con sufficiente attendibilità un' immagine della genesi e dello sviluppo cronologico delle riflessioni estetiche dei poemi omerici.

2. *Le poetiche arcaiche da Esiodo a Solone.* La prima polemica estetica di cui si abbia conoscenza può esser considerata la frase di Esiodo (*Theog.* 27), che fa dire alle sue muse: «Noi sappiamo dire bugie simili a verità; ma, volendo, sappiamo anche dire cose vere». Essa sembra diretta contro il verso posto da Omero in bocca ad Ulisse: «Così parlava, narrando molte menzogne simili a verità» (τ 203). Il verso di Esiodo è cioè l'affermazione di una poetica realistica di fronte alla poetica fantastica dei poemi omerici; alla musa omerica inventrice e ispiratrice di οἶμαι si sostituisce qui una musa che si limita a suggerire al poeta il racconto di fatti realmente accaduti.

Cade così in Esiodo l' immagine omerica della musa creatrice del contenuto (fantastico) di fronte al poeta inventore della forma (tecnica). In questo modo decade la stessa essenzialità dell' ispirazione divina: se il poeta non canta più fantastiche οἶμαι suggeritegli dalle muse che le inventano, bensì delle verità, egli stesso se ne può assumere la paternità e può parlare in prima persona. Così Esiodo può dedicare in prima persona la propria poesia al fratello Perse in quanto è una poesia di verità (*Erga* 10): ἐγὼ δέ κε Πέρσῃ ἐτήτυμα μυθησαίμην («vorrei cantare cose vere a Perse»). È stato mostrato recentemente che anche negli *Inni omerici*, contemporanei a Esiodo, si vengono sostituendo alle epiche invocazioni alla musa espressioni come ἀείσομαι («canterò»), ἄρχομ' ἀείδειν («vengo a cantare») [1], le quali testimoniano ormai una nuova consapevolezza dell'originalità del poeta.

Con Esiodo comincia anche ad assumere un altro aspetto quella che in Omero era l' indistinzione tra bello e buono. Esiodo comincia col constatare la possibilità dell'esistenza di un «bel male»: tale sarebbe appunto la donna: καλὸν κακὸν ἀντ' ἀγαθοῖο, «un bel male anziché un bene» (*Theog.* 585). Cioè in lui l' idea del καλὸς κἀγαθός comincia ad assumere l'aspetto di un ideale da raggiungersi anziché quello di una sintesi connessa *de facto* alla bellezza, come in Omero.

Ancor più consapevole dell' importanza della propria tecnica poetica appare Archiloco allorché afferma: εἰμὶ δ'ἐγὼ.... Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος, «io sono.... conoscitore dell'amabile dono delle muse» (fr. 1 D.). Nonostante che qui la poesia venga ancora considerata tradizionalmente un dono delle muse, però Archiloco sottolinea la necessità di una conoscenza tecnica (ἐπιστήμη) di quel dono: il poeta, per essere tale, deve essere cioè esperto, ἐπιστάμενος, della tecnica poetica.

Nella stessa epoca si può trovare il primo accenno a un' *invenzione* che il poeta compie della sua poesia, in un importante frammento di Alcmane: ἔπη δέ γε καὶ μέλος 'Αλκμὰν εὗρε κτλ., «Alcmane inventò le parole e la melodia, ecc.». Più im-

[1] Cfr. G. Lanata, *La poetica dei lirici greci arcaici*, «Miscellanea Paoli», Genova 1954, p. 169. Questo scritto ha ordinato per la prima volta i frammenti di poetica dei lirici greci arcaici.

portante è, in Saffo, un frammento riportatoci da Massimo Tirio, dove per la prima volta compare il criterio della convenienza estetico-morale come criterio per giudicare la convenienza di una poesia: οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισοπόλων δόμωι | θρῆνον ἔμμεν, οὔ κ' ἄμμι τάδε πρέποι, « non è lecito che vi sia un canto lamentoso nella casa delle ancelle delle muse, né ci convengono tali composizioni » (*inc. lib.* fr. 30 Gall.). Il criterio del πρέπον, cioè della convenienza estetico-morale diverrà presto uno dei nuclei fondamentali delle discussioni estetiche in Grecia.

L'affermarsi di un criterio estetico-morale porta Saffo a capovolgere sostanzialmente il rapporto omerico bello-buono, dove il bello aveva la prevalenza e a instaurare invece un criterio buono-bello, dove è il buono a prevalere. Vi è al proposito un suo frammento significativo: « l'uomo bello è bello solo in quanto è visto; colui che invece è anche buono, subito apparirà anche bello » (II, 4 Gall.). È qui già presente la tendenza, che diverrà poi tipica dei pitagorici, di sopravvalutare il cosiddetto « bello invisibile » (ἀφανές) di fronte a quello fisico e visibile (φανερόν).

Con Solone s' inserisce un nuovo elemento nella concezione del poeta: il compito didascalico: nel fr. 3, v. 30, egli dice esplicitamente: ταῦτα διδάξαι θυμὸς Ἀθηναίους με κελεύει, « l'animo mi spinge a *insegnare* queste cose agli Ateniesi ». Di fronte alla poesia didascalica sta però la poesia fantastica, d' ispirazione: questa allora non può essere « verace », come pretendeva Esiodo, ma dev'essere proprio invenzione di cose inesistenti, come nei poemi omerici. Di qui il noto frammento di Solone: πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί, « molte menzogne dicono i poeti » (fr. 21 D.). E con questa concezione della poesia aedica come ψεῦδος Solone apriva la via a una delle maggiori polemiche estetiche dell' antichità, la quale del resto abbiamo visto trarre le sue origini già dalla contrapposizione tra Esiodo e Omero.

3. *La poetica di Pindaro.* La questione della verità e della falsità degli argomenti poetici viene ripresa con nuovo vigore da Pindaro. Dopo le ricerche dell' Untersteiner [1], è ormai possibile ricostruire con una certa compiutezza la sua poetica su questo e su altri punti fondamentali. Con Pindaro compare per la prima volta il concetto-chiave dell'estetica greca della poesia come « inganno », il quale meglio precisa la concezione soloniana della poesia come menzogna. Per Pindaro (a differenza di quanto sarà per Gorgia e per Platone) non tutta la poesia è inganno, giacché per lui la poesia suprema s' identifica con la sapienza: però, proprio per giungere alla verità, la poesia deve passare attraverso l' inganno dei sensi, il quale soltanto può avere la forza persuasiva di convincere il pubblico. Tali idee si trovano espresse nella *Nemea VII* (vv. 20-27):

Ma io credo che il logos di Odisseo si è costituito più grandioso rispetto a quello che egli affrontò, per opera del dolce verso di Omero. Infatti nei falsi racconti e nell'arte alata del poeta domina un tono di mistero: la poesia con la seduzione per mezzo di favole inganna e il vasto pubblico possiede un animo privo di discernimento. Altri-

[1] M. UNTERSTEINER, *La formazione poetica di Pindaro*, Messina-Firenze 1951.

menti, se si potesse giudicare la verità che ci riguarda, non adirato per le armi il valoroso Aiace si sarebbe conficcato nel petto la spada ben levigata....

(Trad. M. Untersteiner)

Nell' *Olimpica I* (vv. 28-34) Pindaro precisa meglio in che cosa consista l' inganno dell'arte: esso rende credibili le cose incredibili, accomunandole così alle cose meravigliose che veramente esistono, cioè sublimando la realtà quotidiana all'eccezionalità della meraviglia:

molti eventi degni di meraviglia vi sono e — io penso — anche le dicerie degli uomini: storie al di là del vero, adorne di vaghi fantasmi ingannano. Ma l' incanto dell'arte, che tutte le lusinghe plasma per i mortali, poiché imprime in esse un valore, spesso fa sì che l' incredibile sia credibile.

(Trad. M. Untersteiner)

In Pindaro quindi l' « inganno » dell'arte diventa un fatto sociale e tecnico di comunicazione: il poeta inganna per rendersi persuasivo al pubblico.

Sulla base di questa sua teoria Pindaro ha fornito un originale approfondimento alla posizione della questione dei rapporti tra l'originalità del poeta e l' ispirazione divina. Nel *Peana VI* (v. 4) egli si dice « interprete delle Pieridi »: riconosce cioè una origine divina della poesia, ma afferma altrettanto l' indispensabilità del poeta come *interprete* del messaggio divino: è una posizione che sembra preannunziare future concezioni romantiche, ad es. l' idea novalisiana del poeta come *Mittler*. In un importante frammento (fr. 168) si precisa ancor meglio questo pensiero di Pindaro; qui egli dice, rivolgendosi alla musa: μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ'ἐγώ: « vaticina, o Musa, io farò da profeta », dove « profeta » va inteso nel senso etimologico della parola: προ-φήτης: « chi parla davanti al pubblico », mentre invece il vaticinio della μάντις si esprime per enigmi incomprensibili al pubblico [1].

Criterio valutante della poesia è poi per Pindaro il καιρός, l' « occasione »: così nella *Pitica X* (v. 4) l'errore poetico è il παρὰ καιρόν (« fuori posto », « fuori occasione »). Questo criterio del καιρός sembra ormai avviarsi maggiormente a una concezione autonoma della poesia che non il criterio del πρέπον di Saffo. Altrettanto, del resto, va detto della teoria sopracitata, dell' « inganno » poetico: Pindaro è quindi ormai un ponte lanciato verso le nuove teorie dei pitagorici e dei sofisti.

[1] Cfr. M. Untersteiner, *op. cit.*, p. 49, n. 3.

BIBLIOGRAFIA

L'argomento trattato in questo capitolo è ancora scarsamente esplorato e la bibliografia relativa è quindi minima. Oltre alle opere di carattere generale citate nella bibl. generale, gli studi che più di altri contengono idee al proposito sono:

SULL' ESTETICA OMERICA

E. S. BASSETT, *The Poetry of Homer*, Berkeley 1938.

M. P. NILSSON, *Der homerische Dichter und die homerische Welt*, «Die Antike», XIV (1938), pp. 12-35 (ora in *Opuscula selecta*, II, Lund 1952, pp. 745-61).

W. SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart s. d. (1952 ?).

K. SVOBODA, *La conception de la poesie chez les plus anciens poètes grecs*, in «Charisteria Thaddaeo Sinko oblata», Varsavia 1951.

A. PAGLIARO, *La terminologia poetica di Omero e l'origine dell'epica*, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1953.

G. LANATA, *Il problema della tecnica poetica in Omero*, Salerno 1954.

SULL' ESTETICA DI ESIODO E DEI LIRICI ARCAICI

H. FRÄNKEL, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, New York 1951.

A. SPERDUTI, *Divine Nature of Poetry in Antiquity*, «T.A.P.A.», LXXXI (1950).

F. MARTINAZZOLI, *Ethos ed Eros nella poesia greca*, Firenze s. d.

M. POHLENZ, τὸ πρέπον, «N.G.G.», 1933.

G. LANATA, *La poetica dei lirici greci arcaici*, «Miscellanea Paoli», Genova 1954.

SULL' ESTETICA DI PINDARO

G. COPPOLA, *Introduzione a Pindaro*, Roma 1931.

H. GUNDERT, *Pindar und sein Dichterberuf*, Frankfurt a. M. 1935.

G. PERROTTA, *Saffo e Pindaro*, Bari 1935.

FR. SCHWENN, *Der junge Pindar*, Berlin 1940.

M. UNTERSTEINER, *La formazione poetica di Pindaro*, Messina-Firenze 1951.

[TESTO]

UN'ANTICA RIVALUTAZIONE DELL'ESTETICA IN OMERO E NEI LIRICI

[Che già nell'antichità si avesse consapevolezza che le origini delle riflessioni estetiche vanno ricercate in Omero e nei lirici, ci è testimoniato da un interessante brano del Περὶ μουσικῆς dello Pseudo-Plutarco che deriva probabilmente dalla Μουσικὴ παιδεία di Dionigi il musico. Esso si riferisce specificamente all'estetica musicale, però nel concetto di μουσική vi è inclusa anche l'arte letteraria].

Pseudo-Plutarco, *Sulla musica*, §§ 40-2 (1145-6)

Il grande Omero c' insegnò che la musica è utile all'uomo. Egli rese evidente cioè che la musica serve in molte occasioni: egli rappresentò Achille che calmava la sua collera contro Agamennone attraverso la musica che aveva imparato dal sapientissimo Chirone (I 186-9):

.... l'eroe trovar, che il cuore molcìa con la cetera arguta
adorna bella, e un giogo d'argento stringeva i due bracci:
l'ebbe allorché la rocca d' Etìone espugnò, tra le prede.
Gesta d'eroi cantava, molciva con esse il suo cuore.

Impara, dice Omero, come ci si deve servire della musica: Achille cantava la gloria degli uomini e le azioni degli dèi come si addiceva ad Achille figlio di Peleo, l'uomo più giusto di tutti. Inoltre Omero insegna anche l'occasione che si addice all'uso della musica, avendo scoperto che essa è l'esercizio più utile e più piacevole a chi sta inattivo: infatti, pur essendo guerriero e uomo d'azione, Achille non partecipava più ai pericoli della guerra a causa dell' ira ch'era sorta in lui contro Agamennone; e Omero riteneva essere conveniente che l'eroe sollevasse la sua anima con le melodie più belle, affinché fosse ben disposto non appena avesse dato inizio ad esse; ed egli faceva ciò evidentemente ricordandosi delle azioni passate.

Tale fu la musica antica e tale il suo uso; noi sappiamo anche di Eracle che si serviva della musica, di Achille e di molti altri che si tramanda che furono ammaestrati dal sapientissimo Chirone, il quale era contemporaneamente maestro di musica, di giustizia e di medicina.

In genere una persona assennata non può fare rimprovero alle scienze se qualcuno si serve di esse non nel modo opportuno, ma dovrà ritenere costui singolarmente responsabile della perversità dell'uso. Quindi se qualcuno avrà ricevuto nell'età giovanile l'ammaestramento necessario, essendosi esercitato nel modo educativo della musica, costui loderà e approverà il bene che vi è in essa, mentre biasimerà il contrario nella musica così come nelle altre cose e si terrà immune da ogni azione ignobile. E, avendo ricevuto i più grandi vantaggi dalla musica, sarà di grande utilità a se stesso e alla città; e non si servirà mai di un'azione o di una parola contraria all'armonia, bensì manterrà sempre e ovunque la convenienza, la saggezza e l'ordine.

Che anche nelle città rette dalle migliori legislazioni sia affermata l'eccellenza dello scopo della musica nobile, di ciò è possibile riportare anche molti altri esempi. Si può ricordare Terpandro che risolse con la musica la rivolta sorta un tempo presso gli Spartani, e Taleta di Creta, che dicono che, trovandosi presso gli Spartani, per un ordine della Pizia, li guarì e allontanò da Sparta la peste che vi infieriva, come narra Pratina. Ma anche Omero dice che i Greci fecero cessare la peste che infieriva per mezzo della musica; egli infatti narra (A 472-74):

E degli Achivi i figli col canto molcevano il Nume,
sino che giunse la sera: levarono in gloria di Febo
l'armonïoso peana; l'udiva, e allegravasi il Nume.

Questi versi, o eccellente maestro, li voglio porre a conclusione dei miei discorsi intorno alla musica, poiché tu stesso prima li hai citati a dimostrazione della potenza della musica. In realtà, il suo primo e miglior effetto è il fatto ch'essa ci permette di ringraziare e ricambiare gli dèi, quello secondo e susseguente è che rende la nostra anima un accordo purificato, melodioso e armonioso.

(Trad. A. Plebe sul testo greco stabilito da F. LASSERRE, *Plutarque, De la musique*, Texte, traduction, commentaire, Olten e Lausanne 1954. I versi omerici sono nella trad. di E. Romagnoli)

II

I PITAGORICI, I SOFISTI E I PRIMORDI DELLA CRITICA LETTERARIA

1. *L'estetica catartica dei pitagorici.* Solo con gli studi del Novecento si è cominciato a porre attenzione all'estetica pitagorica e alla sua grande importanza nel mondo antico. I primi tentativi di affrontare il problema furono compiuti dal Combarieu e dal Delatte agli inizi del secolo; poi il Rostagni diede un contributo decisivo a tali studi, i quali vennero a poco a poco consolidandosi (cfr. gli studi del Boyancé). Oggi si può ormai parlare dell'estetica pitagorica come di cosa conosciuta almeno nelle sue linee generali; resta sempre il problema cruciale costituito dal fatto che le fonti che possediamo sono quasi tutte di tardi neo-pitagorici, dove è difficile discernere ciò che si può far risalire al primo pitagorismo e ciò che invece debba essere considerato una manifestazione recenziore.

La teoria estetico-musicale dei pitagorici s' introdusse in Atene, ad opera dei musici Pitoclide e Damone, circa all'epoca di Eschilo e di Pindaro. Attraverso un certo numero di frammenti, siamo sufficientemente informati delle tesi sostenute dal secondo di questi musici, Damone di Oa [1]. Egli sosteneva anzitutto il valore etico della musica, dimostrandolo attraverso una sorta di simbolismo, per cui ai singoli suoni e intervalli musicali sarebbero corrisposti diversi ἤθη, cioè caratteri o forme universali. Cfr. ARISTID. QUINT. 2, 14 (p. 95 Meiborn):

> Che infatti i suoni di una melodia continua formino, per somiglianza, un carattere che non v' è ancora nei fanciulli e in quelli già adulti e manifestino ciò che è nascosto, mostravano quelli della scuola di Damone; infatti nelle melodie tramandate da lui è possibile trovare tra i suoni riportati talora quelli femminili, talora quelli maschili o che sono sovrabbondanti o che scarseggiano o che non sono affatto prodotti. È quindi evidente che egli si serviva, a seconda del carattere, di ciascun'anima e di ciascuna armonia.

A Damone va quindi fatta risalire la definizione della musica come μιμήματα τρόπων, «imitazione di tropi», presente in PLAT., *Leg.*, 655 d. Questo concetto di *tropo* nel pensiero dei primi pitagorici è ben chiarito da un frammento di Antistene (SCHOL. ODYSS. 1, pp. 9-11 Dindorf) di cui il Rostagni ha mostrato l'attendibilità quale fonte per la ricostruzione del pensiero pitagorico [2]. «*Tropos* è ciò che

[1] I frammenti di Damone di Oa sono stati raccolti da F. LASSERRE a pp. 74-9 dell'*op. cit.*
[2] Cfr. A. ROSTAGNI, *Un nuovo capitolo della retorica e della sofistica*, in *Aesthetica*, Torino 1955, soprattutto pp. 3-8; nei brani citati attingiamo alla trad. del Rostagni.

muta, che è volubile nell'anima umana ». L'animo umano non è, cioè, uguale per tutti, né uguale in ogni momento; la sua struttura consiste appunto nell'essere una mescolanza (*krasis*) di elementi diversi (i *tropi*) variabili da individuo a individuo e da epoca a epoca. Ad ogni tropo corrisponde una sola espressione (*logos*) che gli convenga perfettamente. Chi non la sa trovare cade in una generica monotonia che gl' impedisce di cogliere la vera essenza di ogni cosa: la sua espressione diventa polivalente (πολύτροπος), ma, proprio perché è adatta a molti, non è veramente adatta a nessuno; mentre il saggio cerca invece che ogni sua espressione sia monovalente (μονότροπος), cioè veramente adatta al *tropo* a cui si rivolge. Sorge qui la tipica dialettica dell'armonia pitagorica, che vive appunto di questa tensione tra una forza unitaria centripeta e una pluralistica, centrifuga; cioè, il saggio, che sa tenere molti discorsi, ciascuno monovalente, diventa poi, nel senso migliore della parola, *polivalente*, cioè adatto a parlare con tutti; mentre l' ignorante che sa tenere un solo discorso polivalente, ma non adatto veramente a nessuno, viene rigettato da tutti. « Per cui l'adattarsi a ciascun soggetto riduce la varietà dell'espressione in unità: in quell'unità che a ciascuno conviene. Invece l'essere uniforme, inadatto ai diversi orecchi, rende polivalente [in senso cattivo] il discorso ».

Questo concetto estetico-dialettico di *tropo* così ricostruibile dal frammento di Antistene, ci permette d' intendere il significato del concetto di armonia παλίντροπος che compare nel famoso fr. 51 di Eraclito, indubbiamente connesso con le teorie pitagoriche: παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης: « armonia di caratteri divergenti, come quella dell'arco con la lira ». Di qui la natura razionale-irrazionale dell'armonia, com' è spiegata in un frammento di Filolao, il quale parla dell'armonia come di una conciliazione razionale (συμφρόνησις) di elementi che sarebbero per loro natura irreducibili (τῶν δίχα φρονούντων) (PHILOL., fr. B 10[1] Diels). Proprio in questa conciliazione razionale di elementi irrazionali e divergenti consiste l'arte delle muse per i pitagorici, come è detto in un altro frammento di Filolao (Fr. B 10[2] Diels): τὴν μουσικὴν φασιν ἐναντίων συναρμογήν: «dicono la musica un'armonizzazione di contrari ».

Questa teoria dell'armonia come di un equilibrio di contrari era strettamente imparentata con la teoria fisiologica del medico pitagorico Alcmeone, contemporaneo di Damone di Oa. Essa ci è testimoniata da un frammento di Aezio assai importante per comprendere le origini della teoria catartica dell'arte (AET. V, 30, 1):

Alcmeone dice che la salute dura fintantoché i vari elementi, umido, secco, freddo, amaro, dolce, hanno uguali diritti (*isonomia*), e che le malattie vengono quando uno prevale sugli altri (*monarchia*). Il prevalere dell'uno o dell'altro elemento, dice, è causa di distruzione. Le malattie egli dice che provengono, per quel che riguarda la causa, dall'eccesso del caldo o del freddo; per quel che riguarda l'origine, da eccesso o difetto di cibo, per quel che riguarda il luogo, nel sangue o nel midollo e nel cervello. Possono essere originate anche da cause esterne, come acqua piante clima sforzo tormento e cose simili. La salute è l'armonica mescolanza delle qualità (opposte).

(Trad. A. Maddalena)

Consistendo dunque la salute, secondo la teoria di Alcmeone, in un'armonia di contrari, s' intende come sorgesse presso questi pitagorici l' idea di una terapia musicale delle malattie: se la malattia consiste nel prevalere di un opposto (« monarchia »), la musica, che è ristabilimento dell'equilibrio degli opposti, non può non guarire la malattia. Di qui le note testimonianze sulla terapia musicale dei pitagorici (cfr. GIAMBLICO, *Vit. Pyth.* 164): i pitagorici « pensavano che la musica molto conferisse alla salute ». A maggior ragione essi giunsero poi a pensare a una terapia spirituale della musica: lo stesso Giamblico (*fr. cit.*) ci dice che i pitagorici « si servivano di discorsi scelti di Omero e di Esiodo per il raddrizzamento (ἐπανόρθωσιν) delle anime ». Più esattamente, secondo un'altra testimonianza dello stesso Giamblico risalente ad Aristosseno (*Vit. Pyth.* 111), « i pitagorici purificavano il corpo con la medicina, l'anima con la musica ». Siamo giunti ormai al punto nevralgico di questa teoria: il concetto di musica come purificazione, in greco *catarsi*.

Sorge qui la domanda inevitabile ad ogni studio sull'estetica pitagorica: la dottrina pitagorica della catarsi è già da intendersi nel senso aristotelico, sì da poter dire che Aristotele trasportò *sic et simpliciter* nella sua *Poetica* il concetto pitagorico di catarsi ? Che le cose non siano così semplici era già chiaro negli antichi: tant' è vero che l'aristotelico Aristosseno polemizza contro l'estetica catartica dei primi pitagorici, « i quali portarono in quest'argomento punti di vista ad essa del tutto estranei.... Essi costruivano cause metafisiche di essa.... e affermavano queste loro asserzioni come se fossero oracoli » (ARISTOXENOS, *Harmonische Fragmente*, Marquard, Berlin 1868, p. 46). In senso analogo alla polemica di Aristosseno, uno studioso moderno, il Busse, ha cercato di distinguere la *catarsi allopatica* dei pitagorici dalla *catarsi omeopatica* di Aristotele [1]. Secondo il Busse, mentre Aristotele teorizzerà un'estetica basata sulla catarsi omeopatica, cioè su una purificazione che la poesia esercita nei sentimenti dell'animo umano che ad essa corrispondono, invece i pitagorici teorizzavano una catarsi allopatica, cioè una considerazione della musica come strumento per una purificazione ad essa estranea, quale può essere quella medica o quella mistico-religiosa.

Comunque si accolga la distinzione del Busse, è indubbio però che i pitagorici conferirono alla loro dottrina della catarsi artistica un' impronta moralistica ch'essa non avrà più, se non in misura molto minore, in Aristotele. Per questo un frammento pitagorico (in STOB. *Fl.* I, 10[1] H) definisce l'« amore del bello » (φιλοκαλία) come « l'amare e il desiderare i buoni costumi e il darsi a buone occupazioni ». Del resto, è sintomatico il fatto che nella tabella degli « opposti » pitagorici (finito-infinito, sinistra-destra, uno-molti, ecc.) si trovi l'opposizione « buono-cattivo », ma non quella « bello-brutto », che doveva essere incorporata nella precedente.

Si può quindi ricondurre al pitagorismo anche un altro frammento di Eraclito (il quale, come è noto, per altri rispetti polemizzò invece contro Pitagora), che, concordemente con la teoria che vedemmo, nello scorso capitolo, enunciata da Saffo, sostiene che « l'armonia nascosta (ἀφανής) è migliore di quella apparente

[1] Cfr. A. BUSSE, « Rhein. Museum », LXXVII (1928), p. 49 sgg.

(φανερή) » (HERACL., fr. 54 Diels). Esso è del tutto conforme alla concezione catartica della musica. Secondo essa l'arte è appunto una via per penetrare nel cuore delle cose ed è quindi un'arte ermetica, simbolica, qual' è quella dei matematici pitagorici di cui parla Platone nella *Repubblica*, i quali « dei simboli che adoperano, sia come solidi che come disegni, di essi si servono solo come immagini » (*Resp.* 510 d).

Su questa base vanno intese alcune geniali anticipazioni, presenti nei pitagorici, di idee che saranno centrali all'estetica platonica, in particolare quella di mimesi e quella dell'arte come incantesimo. Queste anticipazioni vanno cioè intese entro i limiti di quella concezione fisiologico-terapeutica della musica. Per quanto riguarda l' idea di mimesi, essa va collegata all' idea sopra discussa dell'armonia come tensione tra l'unità e la molteplicità: l'arte sarebbe appunto l'assimilazione dell'uomo a questi rapporti. Di qui la testimonianza aristotelica (*Metaph.* 985 b sgg.), secondo cui, per i pitagorici, siccome le cose sono per imitazione (μιμήσει) dei numeri, ogni arte deve assimilarsi a questa loro natura.

L' idea dell'arte come incantesimo va invece collegata direttamente alle teorie terapeutiche di Alcmeone sopra riportate. Di qui la testimonianza di Giamblico, secondo cui i pitagorici si servivano della musica « come di incantesimi (ἐπῳδαῖς) per alcune malattie » (*Vit. Pyth.* 164). Questo concetto dell'arte come incantesimo ritornerà in Gorgia e in Platone, ma in una veste più tipicamente estetica. Altrettanto è da dirsi del concetto di « opportunità » (καιρός), che abbiamo già visto affiorare in Pindaro e che qui è inteso soprattutto come il bilanciarsi delle opposizioni (συμμετρία), teorizzato dal medico Alcmeone (AET. V, 30, 1, fr. B 4 Diels).

2. *I primi sofisti e i primordi della critica letteraria.* I primordi della critica letteraria in Grecia vanno probabilmente collegati con la polemica eleatica contro il pitagorismo siciliano. Cioè, di fronte al dualismo pitagorico, che divideva il mondo tra l'armonia apparente e l'armonia nascosta, Parmenide sosteneva un rigoroso monismo per cui « la stessa cosa è essere e pensare » (fr. 6 Diels): in questo modo, abbandonato il dualismo mistico-moralistico, rimaneva per gli Eleati il problema di giustificare la poesia così com' è, con quelle che al senso comune appaiono assurdità e contraddizioni. Sorge così la problematica di Senofane, il quale si chiede come mai Omero ed Esiodo abbiano attribuito agli dèi azioni quali i furti, gli adulteri, gli inganni (fr. 12 Diels = fr. 11 Diehl-Beutler). Da un punto di vista eleatico l'unica soluzione era quella di dimostrare apparente la contraddizione, così come Zenone d' Elea dimostrava apparenti le aporie del moto.

Questo compito fu assolto da Teagene di Reggio, alla fine del VI secolo, il fondatore della teoria allegorica della poesia (cfr. SCHOL. HOM. B *ad* Y 67 = fr. 2 Diels). Essa venne detta l' interpretazione « per allusione » (καθ' ὑπόνοιαν), in quanto cerca di spiegare ciò che è oscuro nella poesia come un'allusione a fatti non esplicitamente espressi. Questa teoria fu portata in Atene da Anassagora e con lui cominciarono le prime dispute di critica letteraria: sappiamo ad es. che per lui l' Iride omerica altro non era se non l'allegoria dell'arcobaleno (fr. SCHOL. HOM. BT *ad* P 547 = fr. 19 Diels).

La teoria allegorica di critica letteraria si scontrò in Atene contro l'opposizione dei primi sofisti, come ho cercato altrove di dimostrare [1]. Di contro alla teoria allegorica, καθ' ὑπόνοιαν, i primi sofisti, in particolare Ippia di Elide, sostenevano un' interpretazione letterale del testo poetico, cioè κατὰ διάνοιαν, nel senso in cui Platone dice che questa corrente mirava « a conoscere l' intendimento » (διάνοιαν ἐκμανθάνειν) dei poeti (*Ion.* 530 b). Essa mirava cioè a intendere il testo poetico, esaminando analiticamente i suoi elementi grammaticali, logici, retorici: oggi la si potrebbe definire un'analisi semantica del testo poetico. Come tale essa doveva necessariamente contrapporsi alla corrente d' interpretazione allegorica, moralistica degli Eleati che era assai più vicina al moralismo pitagorico. Un esempio delle polemiche che dovettero svolgersi nel V secolo tra la corrente d' interpretazione κατὰ διάνοιαν e quella καθ' ὑπόνοιαν ci è stato conservato, a proposito dell'episodio del primo libro dell' *Iliade* in cui si dice che Nestore alzava *a stento* il nappo. Perché ' a stento ' si chiedevano i critici ? E qui l'allegorista Antifane rispondeva dicendo che esso simboleggiava allegoricamente la temperanza nel bere di Nestore; invece Glaucone di Reggio spiegava il fatto κατὰ διάνοιαν, analizzando il testo e mostrando che Nestore aveva preso la tazza per le anse anziché nel mezzo (*Anecd. Paris.*, Cramer, III, 16, 14).

Se i primi sofisti combattevano la corrente moralistica d' interpretazione allegorica della poesia, a maggior ragione essi dovettero combattere il moralismo dell'estetica catartica dei pitagorici. Allo stesso Ippia di Elide sembra risalire un frammento di discorso in cui si nega recisamente il valore metafisico-terapeutico della musica sostenuto dai pitagorici. E della sua posizione antimoralistica è indubbiamente un'eco la presentazione che ne dà Platone nell' *Ippia maggiore*, dove Ippia sostiene una sorta di relativismo estetico. Tale relativismo è bene espresso anche nei sofistici *Dissoi logoi*, dove è detto che tutto è bello nel momento opportuno (καιρῷ), brutto nel momento non opportuno (& 20).

Ancor meglio è delineata la teoria sofistica del καιρός estetico in Protagora, il quale teorizzò il concetto del καιρός in un senso puramente semantico e funzionale di contro all' interpretazione metafisico-moraleggiante del καιρός dei pitagorici. Diogene Laerzio (IX, 50 sgg. = A 1, 25 Unterst.) dice che Protagora « per primo distinse i tempi del verbo ed espose la potenza del καιρός »; e Platone nel *Protagora* ci spiega in che cosa ciò consistesse, dicendo che egli sapeva modellare i discorsi sì che essi divenissero lunghi quando vi era bisogno di dilungarsi e brevissimi quando vi era bisogno di concisione. Perciò, a seconda del καιρός, una stessa cosa può apparire, per Protagora, in alcuni casi bella, in altri brutta (ARISTOT. *Metaph.* K 6, 1062 b 12). Un'applicazione pratica di questo criterio estetico alla critica letteraria su problemi omerici ci è dato da un interessante frammento protagoreo (A 30 Unterst.): « Protagora, riguardo alla distinzione di fasi della battaglia, dice che sia stato costruito l'episodio successivo della battaglia fra lo Xanto e il mortale, per passare alla teomachia e forse anche per esaltare Achille ».

[1] Mi permetto di rinviare alle mie *Origini e problemi dell'estetica antica*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, cit., I, p. 17 sgg.

Altro criterio semantico e funzionale di critica letteraria è per Protagora quello dell' ὀρθόν. Esso è inteso da Protagora anzitutto nel senso della convenienza psicologica, per cui sappiamo ch'egli insegnava e professava la ὀρθοέπεια, cioè l'arte di trovare parole convenienti all'espressione (cfr. PLAT. *Phaedr.* 267 c). In secondo luogo esso era inteso nel significato della persuasione retorica, per cui Protagora gareggiava con Pericle nel trovare il λόγον ὀρθότατον non nel senso del «ragionamento più giusto», ma in quello del «ragionamento più persuasivo» (A 10 Unterst.). In questi due sensi per Protagora giudicare un poeta significa (secondo la testimonianza di Platone, cfr. *Protag.* 338 e - 347 b), «discriminare ciò che è composto ὀρθῶς e ciò che non lo è».

Un analogo criterio di καιρός funzionale sembrava aver adottato anche il sofista Prodico, secondo la testimonianza platonica (*Phaedr.* 367 b): «una volta Prodico proclamò di essere stato il solo a trovare quali discorsi l'arte richieda: essa infatti non li richiede né lunghi, né brevi, ma misurati». Del resto, la vicinanza dei problemi estetici di questi primi sofisti è testimoniata anche dal fatto che Prodico compose nel senso dell' ὀρθόν protagoreo un' intera opera dal titolo Περὶ ὀνομάτων ὀρθότητος (A 16 Unterst.).

3. *Estetica e retorica in Gorgia.* A differenza di Protagora, Gorgia, allievo di Empedocle, proviene da un ambiente assai vicino alla scuola pitagorica, perciò il suo pensiero estetico appare profondamente nutrito dall'estetica catartica dei pitagorici [1]. Ciononostante il suo atteggiamento è diretto decisamente verso una posizione protagorea e sofistica, quindi avversa al moralismo estetico dei pitagorici. Egli giunge ad asserzioni pressoché antitetiche alla concezione terapeutica dell'arte dei pitagorici: per lui l'arte statuaria provoca addirittura, con la sua bellezza, una «dolce malattia» (νόσον ἡδείαν) agli occhi. (*Hel.* 18): concezione che pare quasi preannunciare future posizioni romantiche. E propria della scuola di Gorgia è la negazione recisa del rapporto tra bello e buono: nel *Gorgia* platonico Polo, suo discepolo, nega recisamente l' identificazione del bello col buono (PLAT. *Gorg.* 474 c-d). Cade quindi, in lui, anche la distinzione pitagorica tra armonia apparente e armonia profonda e sostanziale: «l'essere riesce oscuro se non coincide con l'apparenza; l'apparenza è inconsistente se non coincide con l'essere» (fr. B 26 Unterst.).

Dai pitagorici tuttavia Gorgia derivò due concetti fondamentali della sua poetica, conferendo però ad essi un significato del tutto originale: il concetto dell'arte come *inganno* dei sensi (ἀπάτη) e quello, a questo connesso, dell'arte come *incantesimo* (ἐπῳδή, γοητεία). Mentre infatti i pitagorici sostenevano — come abbiamo visto — che l' incantesimo dell'arte servisse a guarire sia le malattie del corpo che quelle dell'animo, Gorgia sostiene invece che l' inganno e l' incantesimo della poesia creano al contrario essi stessi una dolce malattia dell'animo, un traviamento della normalità. Però, a differenza di Platone che vedrà in ciò un ele-

[1] L'esistenza di un'estetica di Gorgia fu negata da O. IMMISCH, *Gorgiae Helena*, p. 30; ma contro di lui cfr. la recensione del ROSTAGNI in «Riv. fil. class.», 1927, soprattutto p. 524.

mento negativo dell'arte, Gorgia sostiene che la « dolce malattia dell'arte » è infinitamente migliore della piatta normalità: « dell' incantesimo e della magia si son trovate due arti [la poesia e la prosa d'arte], che costituiscono un traviamento dell'anima e un inganno dell'opinione » (*Hel.* 10). Ma che questo traviamento sia migliore dello stato di normalità è detto nel celebre frammento gorgiano sulla drammatica: « La tragedia.... coi suoi miti e le sue passioni provoca un inganno, in cui chi ha ingannato mostra migliore ingegno di chi non ha ingannato e chi si è lasciato ingannare è più saggio di chi non si è lasciato; .... infatti solo chi non è insensibile si lascia vincere dal piacere delle parole » (fr. B 23 Unterst.).

Nell' *Encomio di Elena* (& 14) Gorgia ha tentato addirittura di tratteggiare una certa fenomenologia della « dolce malattia » della poesia: « come alcuni farmachi eliminano dal corpo alcuni umori, altri altri, e certi strappano alla malattia, altri alla vita, così delle parole alcune affliggono, altre dilettano, altre atterriscono, altre dispongono chi ascolta in uno stato di ardimento, altre infine con efficace persuasione maligna avvelenano e ammaliano l'anima ». Per lo sviluppo futuro dell'estetica aristotelica è di grande importanza il fatto che, nello stesso brano, Gorgia abbia individuato e messo in evidenza quattro passioni connesse all'arte, che diverranno poi il fulcro dell'estetica di Aristotele: il dolore (λύπη), la gioia (χαρά), il terrore (φόβος) e la compassione (ἔλεος).

Come i concetti di inganno e di incantesimo della poesia dominano le riflessioni estetiche di Gorgia, così il concetto di persuasione (πειθώ) domina le sue riflessioni retoriche. La persuasione è, per Gorgia, la grande forza della parola, che è un « potente sovrano », δυνάστης μέγας (*Hel.* 8). Ma per Gorgia estetica e retorica, pur costituendo due problematiche distinte, sono assai vicine: ogni composizione poetica è sempre insieme una composizione oratoria, cioè volta a persuadere. In questo senso è da intendersi la sua celebre definizione secondo cui la poesia sarebbe λόγος ἔμμετρος, « discorso in versi » (PLAT. *Gorg.* 502 c; GORG. *Hel.* 9). Questa definizione è stata spesso accusata anche presso gli antichi (fr. ARIST. *Poet.* 1447 b 16) di superficialità. Ma Gorgia non intende con essa sopravvalutare la forma (la versificazione) sul contenuto; bensì intende affermare l' identità di prosa e di poesia per quanto riguarda la loro origine, in quanto entrambe derivano da una sola, tipica attività dell'uomo: la psicologia che si attua attraverso il *logos*: anche in questo Gorgia è da considerarsi un geniale anticipatore di Aristotele.

BIBLIOGRAFIA

SULL' ESTETICA PITAGORICA

J. COMBARIEU, *La musique et la magie*, Paris 1909.

A. DELATTE, *Études sur la litterature pythagoricienne*, Paris 1915.

A. ROSTAGNI, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica*, « Studi ital. di filol. class. », N. S., II (1921); *Un nuovo capitolo nella storia della retorica e della sofistica*, ivi: ora entrambi in *Scritti minori*, I, *Aesthetica*, Torino 1955, pp. 76-254 e 1-57.

L. BRUNSCHWICG, *Le rôle du pythagorisme dans l'évolution des idées*, Paris 1937.

P. BOYANCÉ, *Sur la vie pythagoricienne*, « Revue des Étud. Grecques », 1939, pp. 36-50.

L. STEFANINI, *La catarsi musicale dei pitagorici*, « Riv. di storia d. filosofia », 1949, pp. 1-10.

A. PLEBE, *Il simbolismo nei Pitagorici*, in « Archivio di Filosofia », 1956 (vol. *Filosofia e simbolismo*, pp. 139-47).

Scarsamente attendibile è E. FRANK, *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Halle 1923 (cfr. la recensione del ROSTAGNI, in « Riv. di fil. class. », 1924, pp. 104-7).

SULL' ESTETICA E LA CRITICA LETTERARIA DEI PRIMI SOFISTI

W. SÜSS, *Ethos, Studien zur älteren griechischen Rhetorik*, Leipzig 1910.

H. GOMPERZ, *Sophistik und Rhetorik*, Leipzig 1912.

M. POHLENZ, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, N G G W, 1920.

H. MAYER, *Prodikos von Keos und die Anfänge der Synonimik bei der Griechen*, Paderborn 1913.

M. UNTERSTEINER, *I Sofisti*, Torino 1949; SOFISTI, *Testimonianze e frammenti*, Firenze 1949.

A. PLEBE, *Origini e problemi ecc.* cit., cap. I, §§ 4-5.

SULL' ESTETICA DI GORGIA

A. GERCKE, *Die alte τέχνη ῥητορική und ihre Gegner*, « Hermes », XXXII (1897).

A. DIÈS, *Notes sur l'* Ἑλένης ἐγκώμιον *de Gorgias*, « Revue de philol. », XXXVII (1913), pp. 192-206.

O. IMMISCH, *Gorgiae Helena*, Berlin und Leipzig, 1927.

A. ROSTAGNI, *opp. citt.*

MELIKOVA-TOLSTOI, Μίμησις *und* ἀπάτη *bei Gorgias - Platon - Aristoteles*, in « Recueil Gebeler », 1926, pp. 271-84.

Q. CATAUDELLA, *Sopra alcuni concetti della poetica antica*, I, Ἀπάτη, « Riv. di filol. class. », N.S., IX, 3 (1931), pp. 382-7.

W. LUTHER, *Wahrheit und Lüge im ältesten Griechentum*, 1935.

W. NESTLE, *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart 1940.

M. UNTERSTEINER, *opp. citt.*

A. PLEBE, *Die Begriffe des Schönen und der Kunst bei Platon und in den Quellen von Platon*, « Wiener Zeitschr. für Philos., Psychol., Pädag. », Bd. VI, H. 2, 1957, pp. 126-43.

[TESTO]

UN ELOGIO DELL'ARTE DELLA PAROLA COME PERSUASIONE

GORGIA, *Encomio di Elena*, §§ 8-14

La parola è un potente sovrano, poiché con un corpo piccolissimo e del tutto invisibile conduce a compimento opere profondamente divine. Infatti essa ha la virtù di troncare la paura, di rimuovere il dolore, d'infondere gioia, d'intensificare la compassione. Che questo potere si attui così, lo dimostrerò. Bisogna anche dimostrarlo all'opinione degli ascoltatori. La poesia nella sua universalità io giudico e definisco come parola con metro. In coloro che la ascoltano s'insinuano un brivido pieno di terrore e una pietà grondante di lacrime e un rimpianto che accarezza il dolore. Ne segue che, di fronte a vicende liete e a eventi avversi di attività e di persone estranee, l'anima, per mezzo dell'arte della parola, prova un'esperienza propria. Suvvia, io devo passare successivamente a un ulteriore argomento: gli incantesimi che per mezzo dell'arte della parola riescono ispirati accostano il piacere, scostano il dolore; infatti, con l'immedesimarsi nell'opinione dell'anima il potere dell'incantesimo la seduce, la persuade, la trasforma mediante una malia fascinatrice. Della malia fascinatrice e della magia si sono trovate due arti, che valgono come traviamenti dell'anima e inganni dell'opinione. Quanti riuscirono a persuadere — e ancora persuadono — innumeri persone su innumeri argomenti, con l'inventare un discorso ingannevole! Se infatti tutti di tutti gli eventi passati avessero ricordo, di quelli presenti cognizione, di quelli futuri previsione, il discorso pur senza mutazioni, non ingannerebbe come ora fa. In realtà, invece, non esiste una via né per ricordare il passato, né per approfondire il presente, né per divinare il futuro. Di conseguenza, intorno alla massima parte dei problemi i più offrono all'anima come consigliera l'opinione. Ma l'opinione è malsicura e priva di fondamento e, perciò, nel viluppo di deviazioni malsicure e prive di fondamento getta coloro che a essa ricorrono. Orbene quale ragione impedisce che anche a Elena possano essere giunte in modo analogo incantagioni quando non era più giovane, come se fosse stata rapita con la violenza? Infatti la forza della persuasione, dalla quale ebbe origine il modo di pensare di costei — ed effettivamente ebbe origine per necessità — non subisce

biasimo, ma possiede un potere che s' identifica con quello di questa necessità. E appunto la parola, che persuade la mente, costringe la mente che essa riesce a persuadere, tanto a lasciarsi sedurre da ciò che viene detto, quanto ad approvare ciò che viene fatto. Quindi, chi persuade, in quanto esercita una costrizione, si rende colpevole; la mente che si lascia persuadere, in quanto è costretta dalla parola, a torto gode mala fama. Quanto al fatto che la persuasione, quando si aggiunge alla parola, anche nell'anima segna l' impronta nel modo che vuole, questo è da osservare: è necessario ottenere una chiara conoscenza, anzitutto delle trattazioni dei fisiologi, i quali, col sostituire un'opinione a un'opinione mediante l'eliminazione di una, e la formulazione di un'altra, fanno in modo che le realtà sfuggenti a un' impressione, a una visione immediata si rivelino agli occhi di un' immaginazione comprensiva; in secondo luogo delle perentorie argomentazioni dei discorsi giudiziari nel cui svolgimento un discorso diletta e persuade un' immensa massa, quando sia stato scritto secondo i precetti artistici, non detto secondo verità; in terzo luogo delle sottili discussioni intorno a temi filosofici, nelle quali si mostra anche la rapidità del pensiero, in quanto rende facilmente mutevole la fiducia in una rappresentazione. Identico rapporto ammettono la potenza della parola di fronte alla condizione dell'anima e la prescrizione di farmachi rispetto alla natura del corpo. Infatti, come alcuni farmachi eliminano dal corpo alcuni umori, altri altri, e certi strappano alla malattia, altri alla vita, così delle parole alcune affliggono, altre dilettano, altre atterriscono, altre dispongono chi ascolta in uno stato di ardimento, altre, infine, con un'efficace persuasione maligna avvelenano e ammaliano l'anima.

(Trad. M. Untersteiner dal fasc. II de *I Sofisti, Testimonianze e frammenti*, a cura di M. Untersteiner; Firenze, La Nuova Italia, 1949, pp. 99-100).

III

L' ESTETICA DI PLATONE

1. *La genesi dell'estetica platonica: l' « Ippia maggiore ».* Sul finire del V secolo la contrapposizione tra l'estetica moraleggiante dei pitagorici e quella razionalistica dei sofisti torna a ripresentarsi nelle due figure di Socrate e di Aristofane, dei quali il primo riprende tesi ed atteggiamenti della scuola di Damone, il secondo riprende l' ideale di una interpretazione κατὰ διάνοιαν dei poeti. Per comprendere la posizione storica dell'estetica platonica, occorre tener presente quest'ambiente nel quale essa si formò.

Socrate, influenzato direttamente dal pitagorismo (com' è evidente dalla presenza nella sua scuola di schietti pitagorici come Echecrate, Simmia, Cebete), portò il moralismo pitagorico a due conclusioni più esplicite di quanto non avesse fatto Damone: l'utilitarismo e l'edonismo. Cioè o l'arte serve utilitaristicamente o è da ripudiarsi come pura ricerca di piacere. Per il Socrate senofonteo « belle » sono appunto le cose « di cui gli uomini si servono » e che quindi possono anche dirsi di « buona utilità » (εὔχρηστα) (XENOPH. *Mem.* III, 4, 5). Se l'arte è utile, essa s' identifica allora con la filosofia stessa: nel *Fedone* platonico (60 c - 61 b) un brano risalente assai probabilmente a Socrate [1] sostiene che la forma più alta di musica (μεγίστη μουσική) è la filosofia stessa. Se l'arte invece rimane volgare (δημώδης μουσική), allora essa è un mero strumento di piacere ed è quindi condannabile; per questo in un passo del *Protagora* il Socrate platonico sostiene che prender sul serio il poeta è cosa simile a coloro che allietano il convito con suonatrici e danzatrici.

Un' interpretazione di tipo razionalistico della poesia, assai vicina alla teoria κατὰ διάνοιαν dei sofisti è invece data da Aristofane, soprattutto nella prima parabasi delle *Vespe* (vv. 1015-1059). Aristofane rimprovera appunto al pubblico che aveva criticato le sue *Nuvole* di non aver compreso le καινοτάτας διανοίας delle *Nuvole*, e anche delle *Vespe* egli vede il maggior merito nella διάνοια (v. 1053). Che poi Aristofane abbia addirittura precorso alcune tesi estetiche tipiche di Aristotele, è stato mostrato dal Rostagni sulla base di uno studio di un frammento di quella commedia aristofanesca che s' intitolava appunto *La poesia* [2].

[1] Cfr. le testimonianze al proposito di DIOG. LAERT., II, 42; PLUT. *de aud. poet.*, 16 c; AUGUSTIN. *de consensu Evang.*, I, 12.

[2] Cfr. A. ROSTAGNI, *Da Aristofane e da Antifane ad Aristotele*, estr. da « Studi in onore di G. Funaioli », Roma 1945, ora in *Scritti minori*, I, cit., pp. 60-75. Sulle idee estetiche di

In quest'ambiente si maturò la riflessione estetica di Platone, la quale, attraverso Socrate, si ricollegava soprattutto al pitagorismo ed era quindi in netta polemica antisofistica. Il primo atto di questa polemica può essere considerato lo *Ippia maggiore*, sulla cui autenticità si può oggi essere relativamente sicuri, dopo lo studio della Soreth [1]. Nella polemica contenuta in questo dialogo si combattono i concetti fondamentali dell'estetica sofistica: quello dell'opportunità psicologica, quello della poesia come inganno, quello del panestetismo. La questione verte intorno al concetto di bello: a Ippia che sostiene il criterio del πρέπον nel senso di opportunità estetica (per cui è bello che gli occhi della statua di Fidia siano d'oro) Socrate contrappone l'opportunità utilitaristica che una pentola sia di legno oppure d'oro (290 c). Già s' intravede la futura condanna platonica dell'arte allorché il Socrate platonico obietta alla tesi di Ippia che l'opportunità psicologica fa soltanto «sembrar» belle le cose, non le fa «essere» belle, per cui si può dire che questa specie di bello sia, in certo modo, un «inganno» (294 a). Perciò quel concetto di «inganno poetico» che in Gorgia era la qualità essenziale e positiva dell'arte, si avvia qui a diventare la sua condanna.

Nella questione relativa al concetto di bello, Platone propenderà in tutti i suoi dialoghi per una soluzione di tipo pitagorico, identificante il concetto di bello col concetto di buono (cfr. *Alcib. pr.* 116 a; *Symp.* 201 c; *Lys.* 216 d; *Resp.* 457 b; *Tim.* 87 e). Questo pitagorismo dell' identificazione bello-buono è filtrato attraverso la teoria socratica del binomio: o utilitarismo o edonismo estetico. Tipico al proposito è un brano del *Gorgia* (474 c-d), dove il Socrate platonico sostiene che le cose sono belle ἤτοι ἡδονῇ ἢ ὠφελείᾳ ἢ ἀμφοτέροις, «o per il piacere o per l'utilità o per entrambe queste qualità».

All' imprecisione del concetto di bello corrisponde in Platone un'altrettanta indefinibilità del concetto di «arte», conformemente alla maggior parte dell'estetica antica. Nelle *Leggi* (888 e) egli afferma bensì che tutte le cose derivano o dalla natura o dal caso o dall'arte (τέχνη), ma nel concetto di τέχνη egli include insieme pittura, musica, medicina, agricoltura. Non diversamente accade nella *Repubblica* (401 a), dove la pittura e l'architettura sono poste insieme all'arte del tessere, all'arte del ricamo e ad «ogni altra tecnica che produca i comuni oggetti d'uso». Altrettanto indeciso è l' impiego del concetto di μουσική: nelle *Leggi* (795 d) Platone definisce la μουσική come «il complesso delle attività relative alla buona disposizione d'animo»; nel terzo libro della *Repubblica* congiunge con la μουσική anche la poesia e considera pittura e architettura come «sorelle» (ἀδελφά); però in un altro brano delle *Leggi* (673 a) la μουσική è definita, in senso ristretto, come l'arte della voce e del suono.

2. *L'estetica dell' «incantesimo»: l' «Jone» e il «Fedro».* Se, da un lato, Platone fu portato dall'eredità dell'estetica pitagorica a quella forma di moralismo

Aristofane cfr. G. Ugolini, *L'evoluzione della critica letteraria di Aristofane*, «Studi it. di filol. classica», 1923, pp. 215-46 e il capitolo *Aristotle and Aristophanes* in L. Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, Oxford 1924.

[1] M. Soreth, *Der platonische Dialog Hippias Maior*, München 1953.

estetico che abbiamo sopra descritto, d'altro lato però quella stessa eredità gli forniva i mezzi per una concezione dell'arte come « incantesimo » o divina « mania ». Questo è l'aspetto più positivo dell' influsso dei pitagorici sull'estetica platonica; e si può forse anche dire che i due dialoghi in cui culmina questa concezione dell'arte come incantesimo, cioè l' « Jone » e il « Fedro », rappresentano l'aspetto più positivo dell'estetica platonica.

L' idea dell'arte come incantesimo, che abbiamo visto sorgere in ambiente pitagorico (e ripresa, però in maniera del tutto diversa, da Gorgia) era, ai tempi di Platone, quasi un luogo comune delle teorie sull'arte. In Euripide si trova spesso la figura del cantore-incantatore-mago, cioè dell'artista che è insieme poeta e strègone: nelle *Baccanti* (v. 234) egli parla di un cantore-incantatore che viene dalla Lidia e nell' *Ippolito* afferma che proprio del cantore-mago è il riuscire a dominare l'anima degli altri. Anche nella *Repubblica* platonica si trova la teoria dell'arte come incantesimo: nel decimo libro (602 d) si dice che « la pittura di immagini non è nulla di meno che un incantesimo », per cui il poeta può dirsi sullo stesso piano di un incantatore (γόης, 559 d) e la poesia può dirsi un « magico incanto » (ἐπῳδή, 608 d).

L'arte produce quindi anche per Platone una specie di malattia spirituale, come sosteneva Gorgia. Infatti « l'arte imitativa riproduce gli uomini.... o in preda al dolore o al piacere » (*Resp.* 603 e), per cui si rompe l'armonia dell'anima. La poesia cioè rende « amanti del pianto » o « amanti del riso » e suscita quindi o dolore (λυπερά) o piacere (ἡδέα) nell'animo (*Resp.* 606 d). Questa concezione informa di sé tutto l' *Jone*; questo dialogo è appunto volto a mostrare che « i buoni poeti non compongono tutte queste belle poesie con la τέχνη, ma ispirati » (*Jon.* 533 e).

Il dialogo però dove questa idea giunge alla sua più profonda maturazione è il *Fedro*. Qui il poeta è considerato senz'altro un invasato, così com'era, del resto, nella tradizione poetica greca a partire da Omero (come abbiamo visto nei capitoli precedenti): « chi, senza l' ispirazione delle Muse, si accosta alle porte della poesia, pensando di poter essere buon poeta per arte, non solo rimane a metà strada, ma la poesia di lui che è moderato viene oscurata da quella di chi è furente d' ispirazione » (*Phaedr.* 245 a). La poesia diventa quindi una forma di mania, non però un grado abietto di mania, bensì il terzo tipo di mania, quello proveniente dalla divinità, la quale è superiore alla stessa assennatezza: « l' invasamento e la mania proveniente dalle Muse s' impadroniscono dell'anima tenera e pura, la destano e la traggono fuori di sé ai campi bacchici e alla poesia in genere » (*Phaedr.* 245 a).

3. *L'estetica della « mimesi »: la « Repubblica » e le « Leggi ».* Alla concezione dell'arte come incantesimo s' intreccia in Platone l' idea dell'arte come mimesi, la quale domina il III e il X libro della *Repubblica*. Abbiamo detto come tale idea fosse già presente, in funzione mistica e metafisica, presso i pitagorici. Essa la si ritrova anche presso i sofisti, però intesa in senso razionalistico: in un frammento di Antifonte (*Pap. Oxyr.* III, 414 integr. Luria) si legge che « è innato negli

uomini il bisogno di imitare». Un recente studio del Koller [1] ha mostrato la ricchezza di significati del concetto di mimesi negli antichi Greci: oltre infatti al concetto «appiattito» di *Nachahmung* (copia), la mimesi significa anche *Darstellung* (rappresentazione) e *Ausdruck* (espressione).

Anche in Platone il concetto di arte come mimesi oscilla tra l'idea dispregiativa di una pura copia della realtà e quella invece di una penetrazione nel profondo delle cose. Nel primo significato il termine è usato da Platone soprattutto nel decimo libro della *Repubblica*, dove si giunge a dire che «la mimesi è un divertimento, non una cosa seria» (602 b). Nel secondo significato è invece intesa la mimesi artistica nel *Cratilo*. Qui la mimesi è considerata o come espressione dell'essenza delle cose (nel linguaggio) o come espressione delle loro qualità (nella musica e nella pittura); e quest'espressione mimetica non è considerata un mero divertimento, bensì un bisogno dell'uomo di cogliere la natura delle singole cose: «poiché abbiamo bisogno di esprimere le cose con la voce, con la lingua e con la bocca, il prodotto della voce, della lingua e della bocca sarà in grado di esprimere le cose singole soltanto quando riuscirà in qualche modo a imitarle» (*Crat.* 423 b-c).

A questo concetto più profondo della mimesi artistica Platone sembra tornare nelle *Leggi*. Qui la mimesi musicale viene considerata appunto come espressione dell'intimo delle cose, sia quando Platone afferma che «i prodotti del ritmo e di tutta la musica sono imitazione dei caratteri migliori o peggiori degli uomini», sia quando dice che la musica delle danze «è imitazione dei caratteri» (*Leg.* 798 d). Il difetto maggiore di questa presentazione platonica del concetto di mimesi artistica è forse l'irrigidimento del canone artistico della verosimiglianza. Nelle stesse *Leggi* si sostiene che «l'intrinseco pregio delle arti di similitudine deve essere anzitutto costituito dal rapporto di identità» (667 d). Ciò condurrà alla posizione estrema dell'estetismo platonizzante di Plutarco, secondo cui «le opere d'arte non piacciono in quanto belle, ma in quanto somiglianti» (PLUT., *de aud. poet.*, c. 3).

Una questione particolare connessa col concetto di arte come mimesi è poi quella dei rapporti tra il II e il III libro della *Repubblica* da un lato e il X libro dall'altro. Mentre infatti nel X libro Platone considera tutta quanta la poesia come mimetica, nel II e nel III la considera invece divisa in tre grandi generi: la mimetica o drammatica, la non-mimetica o lirica, la mista o epica. Questa incertezza è connessa probabilmente a polemiche intercorse tra la stesura del II e III libro e quella del X libro, soprattutto nei confronti dei Cinici, feroci avversari dell'estetica platonica e sostenitori di un'estetica allegoristica [2]. Più chiara appare invece la bipartizione nei due grandi generi letterari della poesia «seria» (σπουδαία) e di quella «faceta» (γελοία), la quale è enunciata nella *Repubblica* (338 d sgg.) e ripresa nelle *Leggi* (810 e; 816 d-e).

[1] H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike*: *Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1953.
[2] A una polemica cinica pensa anche J. ADAM nel suo commento alla *Repubblica*, Cambridge 1902, II, p. 384.

Abbiamo infine lasciato per ultimo l'aspetto più appariscente, più noto e ripetuto in tutti i manuali dell'estetica platonica: cioè la sua condanna dell'arte nella *Repubblica*, in quanto l'arte sarebbe imitazione di secondo grado delle idee. Questa condanna non va infatti considerata isolatamente come una teoria paradossale sorta senza un profondo motivo, bensì va ricollegata alle discussioni estetiche che abbiamo sopra esaminato. Essa va soprattutto messa in rapporto col concetto di arte come « malattia », che vedemmo provenire da Gorgia. Del resto, lo stesso Platone attenuò la sua condanna dell'arte nelle *Leggi*, giustificando l'arte come un divertimento innocuo (ἀβλαβές) (*Leg.* 658 e-660 a).

BIBLIOGRAFIA

Una bibliografia degli studi sull'estetica platonica, aggiornata sino al 1953, si trova in appendice al volume di L. QUATTROCCHI, *L' idea del Bello nel pensiero di Platone*, Roma 1953. Una raccolta commentata dei brani di estetica platonica si trova nel volume PLATONE, *Antologia di critica letteraria*, a cura di A. Plebe, Roma 1958. Studi specifici sono:

SULLA GENESI DELL' ESTETICA PLATONICA E SULLA QUESTIONE DEL BELLO

J. REBER, *Platon und die Poesie*, München 1864.

G. FINSLER, *Plato und die aristotelische Poetik*, Leipzig 1900.

F. STÄHLIN, *Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie*, Berlin 1904.

G. M. A. GRUCKE, *Plato's Theory of Beauty*, « The Monist », 1927.

FR. JAFFRÉ, *Der Begriff τέχνη bei Plato*, Kiel 1922.

L. STEFANINI, *Il problema estetico in Platone*, Torino 1935.

R. C. LODGE, *Plato's Theory of Art*, London 1953.

E. HUBER-ABRAHAMOWICZ, *Das Problem der Kunst bei Platon*, Winterthur 1954.

A. PLEBE, *Origini e problemi ecc.* cit.; *Die Begriffe des Schönen und der Kunst* cit.

SULL' ESTETICA PLATONICA DELL' « INCANTESIMO »

E. R. DODDS, *Plato and the Irrational*, « The Journal of Hellenic Studies », London 1945.

H. GUNDERT, *Enthusiasmos und Logos bei Platon*, in *Lexis*, Schauenburg 1949, pp. 25-46.

G. LATTANZI, *La catarsi delle passioni in Platone e in Aristotele*, « Mondo-classico », 1935, pp. 121-2.

A. PLEBE, *La sacralità della musica in Platone, negli Stoici, nello Pseudo-Plutarco*, « Archivio di Filosofia », vol. *La filosofia dell'arte sacra*, Padova 1957, pp. 185-94.

SULL' ESTETICA PLATONICA DELLA « MIMESI »

G. PATRONI, *La mimesi artistica nel pensiero di Platone*, « Rend. Accad. di Archeol. Lettere e Arti di Napoli », 1941.

W. J. VERDENIUS, *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden 1949.

H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1953.

A. PLEBE, *Recenti interpretazioni del concetto greco di mimesi*, « Dionisio », XX, fasc. 3-4 (luglio-ottobre 1957).

[TESTI]

1. *SULLA DIFFICOLTÀ DI DEFINIRE IL BELLO*

Ippia maggiore, 286 c-290 e

[*Socrate*:] — Di recente, mentre io biasimavo certe cose come brutte ed altre lodavo come belle, un tale mi fece confondere chiedendomi con alquanta petulanza: 'e donde sai tu, o Socrate, quali siano cose belle e quali brutte? mi sapresti dire che cosa veramente è il bello?'. Ed io per la mia pochezza rimasi interdetto e non seppi rispondere a modo. Partitomi da quella compagnia me la presi con me stesso, mi rimproverai e minacciai che appena avessi incontrato uno di Voi dotti, mi sarei fatto istruire, e sarei ritornato da quell' interrogante a prendermi la rivincita. Adesso, come dicevo, sei venuto tu a proposito; e quindi spiegami bene che cosa è il bello e studiati di essere quanto mai esatto nelle risposte, affinché io non rimanga confuso una seconda volta e mi renda ridicolo. Senza dubbio tu lo sai chiaramente e questa è una minima parte delle molte materie che tu conosci.

[*Ippia*:] — Minima certamente e per così dire di nessun valore, o Socrate.

— Allora imparerò facilmente, e nessuno più mi confuterà.

— Oh nessuno, altrimenti sarebbe frivola ed inetta la mia professione.

— Bella cosa, per Giunone, se vinceremo colui. Ma ti sarò forse d' impedimento se, in persona di lui, io oppugnerò le tue risposte affinché tu mi faccia meglio impratichire? io ci ho bastante esperienza delle opposizioni. Se adunque non ti dispiace io ti obietterò per imparare più compitamente.

— Obietta pure. Già, come dicevo, la domanda non è gran cosa e potrei insegnarti e rispondere a domande ben più difficili, in modo da non essere confutato da nessuno.

— Dio come parli bene! Giacché tu stesso m' inviti, voglio cercare d' interrogarti in persona di colui. Se tu gli recitassi quel tale discorso sulle belle occupazioni a cui accennasti, alla fine egli domanderebbe prima di tutto sul bello, perché ha quest'abitudine, dicendo: o forestiero di Elide, i giusti non son giusti in virtù della giustizia? Rispondi, Ippia, come t' interrogasse lui.

— Risponderò, in virtù della giustizia.

— Dunque la giustizia è qualche cosa?

— Sicuro.

— Così i dotti son dotti in virtù della dottrina e tutte le cose buone sono buone in virtù del bene?

— Come no?

— Dato che dottrina e bene esistano; se no, no.

— Senza dubbio.

— E le cose belle son belle in virtù del bello?

— Sì, in virtù del bello.

— Dato che questo esista?

— Sì; come sarebbe altrimenti?

— Qui egli soggiungerà: di' ora o forestiero, che cosa è questo bello?

— Ma che vuol sapere questo interrogante se non qual cosa è bella?

— Non mi pare, o Ippia, ma che cosa è il bello.

— E che differenza c'è?

— Ti par nessuna?

— Non ce n'è alcuna.

— Tu certamente lo sai meglio di me. Nondimeno, caro mio, guarda. Colui non ti domanda che cosa è bello, ma che cosa è il bello.

— Ho capito, mio caro, gli risponderò che cosa è il bello e non sarò certo confutato. Se devo dire il vero, sappi, o Socrate, che una bella ragazza è cosa bella.

— Bella e degna risposta, corpo di un cane. Rispondendo così, avrò io risposto alla domanda, e bene, e non sarò mai confutato?

— E come potresti essere confutato in quella che è opinione di tutti e in cui tutti approveranno la tua risposta?

— Va bene. Ora, o Ippia, voglio riassumere per me quello che tu dici. Colui m'interrogherà presso a poco così: 'Rispondimi Socrate: tutte queste cose che tu chiami belle sarebbero belle purché esista il bello di per se stesso?' ed io dirò che se c'è una bella ragazza, c'è il bello per cui le cose sono belle.

— E credi che si metterà ancora a trovarti che non è bello quello che tu chiami tale? O se ci si mettesse non farebbe ridere?

— Che ci si metterà lo so positivamente. Che poi farà ridere apparirà da sé. Voglio riferirti quello che dirà.

— Di' su.

— 'Quanto sei dabben uomo, egli dirà, o Socrate. Dunque una bella cavalla non è forse cosa bella, se perfino un Dio la lodò nell'oracolo?'. Che diremo o Ippia? Non dovremmo dire che anche la cavalla quando è bella è cosa bella? Come ardiremmo dire che il bello non è bello?

— Hai ragione, il Dio ha detto giusto. Difatti da noi ci sono bellissime cavalle.

— ' Bene, dirà, e una bella lira non è cosa bella ? ' Lo confermeremo o Ippia ?

— Sì.

— Dopo di ciò sono sicuro che dirà, perché ne conosco il carattere: ' Mio bel Socrate, e una bella pentola non è cosa bella ? '.

— Ma che razza d'uomo è costui, o Socrate ? com' è ineducato che in argomento così grave osa adoperare voci tanto basse.

— È così, o Ippia, niente garbato e piuttosto volgare, di null'altro preoccupato che del vero. Pure bisogna rispondergli e dico subito il mio pensiero. Se la pentola è fatta da un bravo vasaio, liscia rotonda e ben cotta, come sono quelle belle pentole a due anse, capaci di sei choe, se intendesse una tal pentola, bisognerebbe dire di sì. Come negare che una cosa bella sia bella ?

— Non è possibile.

— Dunque, dirà, anche una bella pentola è cosa bella.

— Lo credo pur io; anche un tale arnese ben lavorato è cosa bella, ma tutta questa roba non è degna d'essere giudicata come bella in paragone d'un cavallo, d'una ragazza e di tutte le altre cose veramente belle.

— Bene; capisco che bisognerà obiettare a quell' interrogante: ' Tu ignori, galantuomo, come sia giusta quella sentenza di Eraclito che la più bella delle scimmie è brutta in confronto della specie umana e così la più bella delle pentole è brutta al confronto delle ragazze, come dice il dotto Ippia'. Non è così ?

— Tu hai risposto benissimo, o Socrate.

— Senti; io so che dopo egli dirà: ' E che, o Socrate ? al genere delle ragazze posto a confronto con quello delle dèe non toccherà la stessa sorte che hanno le pentole in confronto con le ragazze ? La più bella delle fanciulle non apparirà brutta ? Eraclito, a cui ti richiami, non dice la stessa cosa, cioè che il più sapiente degli uomini rispetto a Dio apparirà una scimmia per dottrina, per bellezza e per tutto il resto?' Ammetteremo che la più bella ragazza in confronto con gli dèi sarà brutta ?

— E chi potrebbe contradirlo ?

— Se noi gli concederemo questo, egli riderà e dirà: ' Socrate, rammenti quello che ti domandai ? ' Io dirò: ' Sì, che cosa è il bello in sé '. Ed egli: ' Ebbene, alla domanda che cosa è il bello in sé, mi vieni fuori con certe cose, le quali, come tu stesso dichiari, non son più belle che brutte '. Io dirò: ' Così pare '; e che cosa, caro amico, mi consigli di rispondere ?

— Appunto questo. Egli avrà ragione dicendo che il genere umano in confronto con gli dèi non è bello.

— ' Se io, egli dirà, t'avessi chiesto da principio che cosa è bello e brutto,

tu rispondendomi come hai fatto non mi avresti risposto bene ? E ti pare ancora che il bello in sé, onde tutte le cose s'adornano e appariscon belle quando loro s'accompagna questa idea, sia una ragazza o una cavalla o una lira ? '

— Ma, caro Socrate, se cerca questo, è facilissimo rispondergli che cosa è il bello onde tutte le cose si adornano e per la cui presenza appaion belle. È un gran scempio colui e non s' intende di oggetti belli. Se gli risponderai che questo bello che egli domanda non è altro che l'oro, resterà confuso e non si metterà a confutarti. Sappiamo tutti che quando si aggiunge questo, anche un oggetto che prima pareva brutto, ornato d'oro apparirà bello.

— Tu non conosci quell'uomo, o Ippia; è bisbetico e nulla accetta facilmente.

— E che vuol dire ? ciò che è conforme al vero, lo dovrà pure accettare o rendersi ridicolo.

— E non solo non accetterà tale risposta, ma mi piglierà in giro dicendo: ' Stupido che sei, credi che Fidia sia cattivo artefice ? ' ed io naturalmente dirò: ' No davvero '.

— E dirai giusto.

— Giusto, sì. Egli pertanto dopo la mia dichiarazione che Fidia è un ottimo artefice, dirà: ' E credi che Fidia ignorasse questo bello che tu hai detto ? ' Ed io: ' Perché ? ' Egli allora dirà: ' Perché non fece d'oro gli occhi di Minerva, né il resto del viso, né le mani, che d'oro sarebbero apparse bellissime, ma d'avorio. Evidentemente egli commise questo errore perché ignorava che l'oro rende belle tutte le cose a cui s'aggiunge '. A queste parole che cosa risponderemo, o Ippia ?

— Nulla di più facile; diremo che fece bene perché anche l'avorio è bello.

— ' E perché, dirà, non fece d'avorio anche il mezzo degli occhi, bensì di pietra, trovando questa quanto più poté simile all'avorio ? Forse che la bella pietra è cosa bella ? ' Diremo di sì, o Ippia ?

— Sì, quando sia appropriata.

— E quando non è appropriata, è brutta ? Ho da convenire o no ?

— Quando non è appropriata lo puoi affermare.

— ' Ma poi, egli dirà, anche l'avorio e l'oro, o dotto Socrate, non rendono belli gli oggetti quando ci sono appropriati, ma brutti quando sconvengono ? ' Lo negheremo o gli diremo che ha ragione ?

— Converremo che rendono belli gli oggetti quando a ciascuno siano appropriati.

— ' E alla bella pentola che dicevamo or ora, quando vi si cuoce una buona minestra di legumi, conviene più un ramaiolo d'oro o di fico ? '

— Per Ercole, o Socrate, che razza d'uomo è costui? Non mi vuoi dire chi è?

— Anche se ti dicessi il nome, non lo conosceresti.

— Ma so già fin d'ora che è un ignorante.

— È uno scontento, o Ippia.

(Trad. F. Zambaldi dal vol. IV dell'ediz. laterziana dei *Dialoghi* di PLATONE, Bari 1917, pp. 243-9).

2. *SULL' IRRAZIONALITÀ DELLA POETICA*

Jone, 533 d-541 b

[*Socrate*:] — Questa tua facoltà di parlar bene su Omero non è arte, ma, come dicevo, una facoltà divina che ti muove, come nella pietra che Euripide chiamò magnete, e comunemente si dice eraclea. Questa pietra non solo attrae gli anelli di ferro, ma infonde agli anelli stessi la potenza di fare come la pietra, cioè di attrarre altri anelli, sicché talvolta si forma una lunghissima serie di anelli di ferro pendenti l'uno dall'altro, perché in tutti quella potenza emana dalla pietra. Egualmente la Musa ispira i poeti; da questi l' ispirazione passa ad altri e così si forma la serie. Di fatti i buoni poeti non compongono tutte queste belle poesie con l'arte, ma ispirati. Egualmente, come i coribanti si agitano e ballano estatici, così i buoni compositori musicali creano questi bei canti quando s'abbandonano alle armonie e ai ritmi, e delirano come ossessi. In quella guisa che le baccanti ispirate attingono latte e miele dai fiumi quando son fuori di sé, non quando sono tranquille, anche l'anima dei musicisti fa quello che essi esprimono. Essi stessi ci dicono che, cogliendo i canti dalle fonti melliflue nei giardini delle Muse, li portano a noi come le api, volando anch'essi come queste. E dicono il vero, perché il poeta è un essere leggiero alato e sacro, incapace di comporre prima di essere ispirato e fuor di senno, quando non ha più la testa a posto. Fino a che uno possiede questo tesoro non è capace né di poetare né di vaticinare. Perciò adunque che compongono poesie o dicono di gran belle cose sopra i singoli argomenti, come tu su Omero, non per arte, ma per divina sorte, ciascuno è capace di far bene quella cosa sola a cui la Musa lo eccita, chi ditirambi chi encomi chi iporchemi e canti epici o giambi; in tutti gli altri generi ciascuno di essi non val nulla. Già, essi non parlano per arte, ma per virtù divina; se sapessero parlar bene di una cosa per arte, saprebbero anche parlare di tutte. Perciò il Dio toglie loro la mente e ado-

pera come suoi servi i vati e i profeti divini, affinché noi udendoli sappiamo non essere questi che rivelano cose tanto preziose, non avendo la mente, ma è il dio stesso che ci parla per mezzo loro. Di che la massima prova è Tinnico di Calcide, il quale non compose mai poesia degna d'essere ricordata, ma quel peana che tutti cantano è d'una bellezza insuperabile e, come dice egli stesso, creazione delle Muse. In lui a me sembra che il dio abbia voluto mostrare, per toglierci ogni dubbio, che queste belle poesie non sono opere umane e di semplici mortali, ma divine e di dèi, e che i poeti non sono altro che interpreti degli dèi, ciascuno ispirato da qualcuno. A dimostrare ciò il dio compose il più bel canto servendosi a bella posta del pessimo poeta. Non ti pare che io dica il vero, o Ione?

[*Ione*:] — Sì per Giove. Le tue parole mi han fatto una profonda impressione e credo veramente che i buoni poeti siano per divina disposizione interpreti degli dèi.

— Ma voi rapsodi interpretate le opere dei poeti?

— Anche codesto è vero.

— Dunque divenite interpreti di interpreti?

— Senza dubbio.

— Ora fermati, dimmi questo e non nascondere nulla di ciò che ti domando. Allorché reciti versi e rendi attoniti gli uditori, declamando o Ulisse che balza oltre la soglia, apparisce ai proci e scaglia i dardi innanzi a sé, o Achille che incede contro Ettore, o i lamenti di Andromaca e d' Ecuba o di Priamo, allora sei in te stesso o fuori di te e l'anima tua crede di assistere a quei fatti che narri in Itaca o a Troia o dove altro avvennero?

— Qual lucida prova, o Socrate, hai recato qui; non ti voglio nasconder nulla. Quando recito qualche caso pietoso, gli occhi mi si riempiono di lagrime; quando un fatto pauroso e atroce, mi si rizzano i capelli per lo spavento e il cuore mi batte forte.

— E che diremo allora? Diremo che è in sé un uomo, il quale coperto d'una splendida veste, con una corona d'oro in capo, piange in una festa fra sacrifici solenni senza aver nulla perduto, o è pieno di spavento in mezzo a ventimila persone ben disposte verso di lui, senza che alcuno lo spogli o gli faccia offesa?

— Per dire la verità non può certo essere in sé.

— E sai che voi fate lo stesso effetto sul maggior numero degli spettatori?

— Lo so benissimo. Li vedo ogni volta dall'alto della tribuna o piangere o con gli sguardi atterriti o ammirati di quello che narro. E bisogna che ci stia molto attento, perché se li fo piangere, riderò io guadagnando molto, se li farò ridere, piangerò io rimettendoci danaro.

— E sai che lo spettatore è l'ultimo degli anelli che io ricordava pendere l'uno dall'altro per virtù dalla pietra eraclea? quello medio sei tu, rapsodo e attore, primo il poeta stesso. Per mezzo di questi il dio trascina l'anima umana dove gli piace, trasmettendo la virtù dall'uno all'altro. E come da quella pietra, così dal poeta pende lunga catena di coristi, di maestri e sottomaestri dei cori, attaccati di sghembo agli anelli sospesi alla Musa. E l'un poeta pende da una Musa, un altro da un'altra: il che diciamo esser posseduto, che è poco dissimile dall'essere attaccato. Da questi primi anelli, che sono i poeti, pendono i rimanenti l'uno dall'altro e ricevono il divino afflato: chi è invasato da Orfeo, chi da Museo, i più da Omero; e quando uno declama opere d'altro poeta, dormi e non hai nulla da dire; quando invece si declama qualche canto omerico, subito sei desto, l'anima tua si esalta ed hai abbondanza di idee. Ciò perché non parli d' Omero per arte e scienza ma per divina virtù e per esaltazione. In quella guisa che gli esaltati sentono vivamente solo il canto di quel dio dal quale sono ispirati e in quel canto hanno gran copia di atteggiamenti e di parole, degli altri non si curano: così tu, o Ione, appena si nomina Omero, ti trovi a tuo agio, per gli altri ti mancano le idee. La causa che mi domandi di codesti due stati è che sei grande ammiratore d' Omero non per arte, ma per sorte divina.

— Dici bene, o Socrate. Però mi stupirei che tu arrivassi a persuadermi che lodo Omero in istato di esaltazione e di follia. Se tu mi sentissi parlare di Omero, credo che non penseresti così.

— Ed io ti voglio sentire; non però prima che tu mi risponda a questo. Di quali materie trattate da Omero parli tu bene? non credo già di tutte.

— Di tutte, o Socrate, nessuna eccettuata.

— Non di quelle che tu ignori e di cui Omero parla.

— E quali son codeste di cui Omero parla e che io ignoro?

— In molti luoghi non parla molto anche di arti? per esempio del guidar cavalli. Se ricorderò quei versi, te li indicherò.

— Te li dirò io, li ricordo bene.

— Dimmi quelli dove Nestore parla al figlio Antioco, ammonendolo di evitare la meta nella corsa dei giochi funebri per Patroclo.

Alcun poco piegando alla sinistra
la persona, flagella e incalza e sgrida
il cavallo alla dritta e gli abbandona
tutta la briglia, e fa' che l'altro intanto
rada la meta, sì che paia il mozzo
della ruota volubile toccarla;
bada la pietra di evitar.

— Basta. Chi giudicherà meglio se Omero dice giusto in questi versi, un medico o un auriga?

— Certo un auriga.

— Perché conosce quest'arte o per altra ragione?

— Perché conosce l'arte.

— Dunque, a ciascun'arte fu attribuita da dio la facoltà di giudicare un determinato lavoro? quello che conosciamo con l'arte nautica non lo conosceremo già anche con la medicina.

— No certo.

— Né ciò che conosciamo con la medicina anche con l' ingegneria.

— No.

— Così avviene per tutte le arti. Ciò che conosciamo con l'una non lo conosceremo con l'altra. Ma prima rispondimi a questo: usi tu l'espressione ' l'una e l'altra? '

— Sì.

— Argomentando, come me, che quando una è la dottrina di un dato ordine di fatti, un'altra di un altro, sono due arti diverse. Anche tu?

— Sì.

— Perché se fossero dottrina degli stessi fatti e da ambedue si potessero sapere le stesse cose, perché si direbbe l'una e l'altra? Per esempio, io riconosco che queste dita son cinque e tu riconosci la stessa cosa. Qualora io ti domandassi se ambedue riconosciamo la stessa cosa con la medesima arte, l'aritmetica, o con una diversa, risponderesti certamente con la stessa.

— Sì.

— Ora, come stavo per domandarti, dimmi se credi che ciò avvenga per tutte le arti, che gli stessi fatti si conoscano necessariamente con una stessa arte, e con un'altra, dal momento che è un'altra, non si conoscono i fatti della prima, ma necessariamente altri, diversi da questi.

— Così mi pare, o Socrate.

— Dunque, chi non possiede un'arte non sarà capace di conoscere i discorsi e i fatti di essa.

— È vero.

— E nei versi che hai ricordati, giudicherai meglio tu o un auriga se Omero abbia detto bene o male?

— Un auriga.

— Perché tu sei rapsodo e non auriga.

— Sì.

— E l'arte rapsodica è diversa da quella di guidar cavalli?

— Sì.

— Ed essendo diversa, è scienza di altri fatti.

— Sì.

— E quando Omero dice che Ecamede, concubina di Nestore, porge a Macaone ferito una bevanda presso a poco con queste parole:

Prammio vino versava e caprin cacio
vi grattugiò; cipolla indi v'aggiunse,

il giudizio se Omero abbia detto bene o no appartiene alla medicina o all'arte rapsodica ?

— Alla medicina.

— E quando Omero dice che Iride

quindi s' immerse
come ghianda di piombo che a bovino
corno fidata a disertar più scende
i crudivori pesci,

diremo che capire quello che dice e giudicar se dice bene o male spetti all'arte della pesca o alla rapsodica ?

— Evidentemente a quella della pesca, o Socrate.

— Guarda; se tu mi dicessi: ' O Socrate, giacché trovi quali materie in Omero appartengono alle varie arti, suvvia, trovami quelle della divinazione, sulle quali spetta giudicare all' indovino se siano bene o male espresse '; guarda, dico, con quanta verità ti risponderei. Ne parla in più luoghi anche nell' *Odissea*, per esempio dove l' indovino Teoclimeno della gente dei Melampodi, dice ai proci:

Ah miseri, che veggio ? e qual v' incontra
caso funesto ? al corpo intorno intorno
d'atra notte vi gira al capo un nembo.
Urlo fiero scoppiò, bagnarsi i volti
d' involontarie lagrime....
L'atrio s'empie e il cortil d'ombre che in fretta
giù discendon nell' Erebo; disparve
dal cielo il sole e degli aerei campi
una densa caligine indonnossi.

Spesso anche nell' *Iliade*; per esempio nella battaglia delle mura:

Irresoluti s'arrestar dubbiando
di passar oltre, perocché sublime
un'aquila comparve, che sospeso

tenne il campo a sinistra. Il fero augello
stretto portava negli artigli un drago
insanguinato, smisurato e vivo,
ancor guizzante e ancor pronto alle offese;
sì che, volto a colei che lo ghermia,
lubrico le vibrò tra il petto e il collo
una ferita. Allor la volatrice,
aperta l'ugna per dolor, lasciollo
cader dall'alto fra le turbe e forte
stridendo sparve per le vie dei venti.

Dirò che questo e simili passi voglion essere interpretati e giudicati dall' indovino?

— E farai bene, o Socrate.

— E anche tu dici bene, o Ione. Ora come io ti scelsi e dall' *Odissea* e dall' *Iliade* i luoghi che spettano all' indovino al medico al pescatore, così tu, tanto più esperto di me in Omero, sceglimi quelli che appartengono al rapsodo e all'arte sua, e che quindi il rapsodo deve spiegare agli altri e giudicare.

— Io credo tutti, o Socrate.

— Non è vero che tu creda tutti: sei tanto smemorato? Un rapsodo non dovrebbe mica essere smemorato!

— E che cosa dimentico?

— Non ti ricordi d'aver detto che l'arte rapsodica è diversa da quella del guidar cavalli?

— Mi ricordo.

— Ed hai convenuto che, essendo diversa, conosce cose diverse?

— Sì.

— Quindi, secondo le tue parole, l'arte rapsodica non conoscerà tutto, e neanche il rapsodo.

— Eccetto forse queste tali cose.

— E per queste tali cose intendi quelle che non appartengono alle altre arti. Quali adunque conoscerà, se non le conosce tutte?

— Quali convengono dire all'uomo e quali alla donna, quali al servo e quali all'uomo libero, quali a chi comanda e quali a chi è soggetto.

— Forse che il rapsodo saprà meglio del pilota ciò che convien dire a chi comanda la nave in mezzo alla tempesta?

— No, codesto lo saprà meglio il pilota.

— E ciò che convenga dire a chi comanda all'ammalato lo saprà meglio il rapsodo o il medico?

— Nemmeno questo.

— Ma ciò che si conviene al servo.

— Sì.

— Dunque che cosa debba dire un servo guardiano d'armenti per calmare le vacche inferocite, lo saprà meglio il rapsodo che il bifolco?

— No certo.

— E ciò che debba dire una serva filatrice sulla lavorazione della lana?

— No.

— E saprà cosa convenga dire a un generale per animare i soldati?

— Sì, codesto il rapsodo lo saprà.

— Come! l'arte rapsodica sarà la strategica?

— Almeno io saprei cosa convien dire a un generale.

— Perché forse sei anche stratego, o Ione. Se t' intendessi anche di cavalli e di sonar la cetra, distingueresti i cavalli bene e male cavalcati. Però se io ti chiedessi con quale delle due arti tu li riconosci, se con quella per cui sei auriga o con l'altra per cui sei citarista, che risponderesti?

— Quella per cui sono auriga.

— E se distinguessi anche chi suona bene, confesseresti di farlo con l'arte per cui sei citarista, e non con quella per cui sei auriga.

— Sì.

— Ora, poiché t' intendi di guerra, lo fai in quanto sei stratega o in quanto sei buon rapsodo?

— Non mi pare che ci sia differenza.

— Come! Nessuna differenza? Tieni tu la rapsodia e la strategia per un'unica arte o per due?

— A me par una.

— Dunque, chi è buon rapsodo, è anche buon condottiero d'eserciti?

— Precisamente, o Socrate.

— Dunque chi è buon generale è anche buon rapsodo.

— Questo poi no.

— Credi però che il buon rapsodo sia anche buon condottiero?

— Certamente.

— Tu sei il miglior rapsodo di tutta la Grecia.

— E di molto, o Socrate.

— E sei anche il miglior generale della Grecia?

— Puoi esserne certo, o Socrate, e l' ho imparato da Omero.

— E perché, o Ione, giacché oltre a rapsodo sei anche il miglior condottiero, vai girando per la Grecia a declamare e non comandi eserciti?

(Trad. F. Zambaldi dai *Dialoghi* di Platone, Bari, Laterza, 1917, vol. IV, pp. 293-302).

3. *LA POESIA COME DIVINA MANIA*

Fedro, 244 a-245 a; 259 b-261 b

[*Socrate:*] — E invero se fosse cosa semplice poter affermare che la mania è male, si sarebbe detto bene: ma invece i beni più grandi ci vengono dalla mania, data certamente per dono divino. Infatti la profetessa di Delfo e le sacerdotesse di Dodona, appunto in istato di mania hanno fatto all' Ellade molti e grandi benefici sia ai privati che alle città, mentre in senno poco o nulla. E se dovessimo parlare della Sibilla e di tutti gli altri che mediante la mantica divinamente ispirata seppero profetando dar giusta direzione a molte azioni di molti uomini, ci dilungheremmo in cose note ad ognuno. Questo, però, è degno di essere addotto a testimonianza, e cioè che quegli antichi uomini i quali han dato i nomi, non riputavano né turpe né temibile la mania. E infatti non avrebbero chiamata mania quella bellissima arte con la quale si prevede il futuro, unendole così il medesimo nome. Ma perché avveniva cosa bella, quando la volontà divina la generava, imposero alla mania tale nome, mentre i moderni, rozzamente inserendovi una *t*, l' hanno chiamata mantica. Poiché per certo anche la ricerca del futuro fatta da uomini in senno mediante gli uccelli e gli altri segni, nel qual modo essi, traendoli da ragionata riflessione, forniscono all'opinione umana intendimento e sapere, fu chiamata oionoistica, che ora i moderni, dando importanza all' ō lungo, chiamano oiōnistica. Quanto dunque la mantica è più perfetta e pregiata dell'oiōnistica, il nome del nome e l'opera dell'opera, cosa altrettanto più bella della saggezza gli antichi attestano essere la mania: di quella che ha origine dall'uomo, questa che ha origine da un dio. Ma inoltre in casi di morbi e travagli gravissimi, che per antiche collere caddero su alcune generazioni di uomini, la mania nascendo e profetando in quelli in cui doveva, trovò il rimedio, ricorrendo a preghiere e a servizi divini — onde, avendo scoperto purificazioni e iniziazioni, rese immune pel presente e per l'avvenire chi fosse partecipe di essa, fornendo a chi fosse rettamente invasato e posseduto il modo di liberarsi dei mali presenti. Terzo è l' invasamento e mania proveniente dalle Muse, che impadronendosi di una anima tenera e pura, svegliandola e traendola fuori di sé nella esaltazione bacchica dei canti e delle altre forme di poesia, adornando infinite imprese degli antichi, ammaestra i posteri. Ma chi giunge alle porte della poesia senza ispirazione delle Muse, persuaso di diventare buon poeta per virtù d'arte, resta a mezzo, e la poesia di chi è in senno rimane oscurata da quella dei posseduti dalla mania.

[*Socrate*:] — Non si addice certo ad un amico delle Muse non aver sentito parlare di tali cose. Si narra invero che costoro [le cicale] un tempo facessero parte degli uomini viventi quando le Muse ancora non esistevano, e che nate le Muse e apparso il canto, alcuni di essi furono talmente presi da piacere, che cantando dimenticavano cibo e bevanda, e senza accorgersene venivano a morte. Da essi ebbe origine, in seguito a ciò, la specie delle cicale, che dalle Muse ebbe questo premio, di non aver bisogno di alcun cibo, ma, rimanendo senza mangiare e senza bere, di cantare dal primo momento che son nate, fino al momento della morte, e poi di andare dalle Muse a riferire chi di questo mondo avesse in onore alcuna di esse. E adunque danno notizia a Tersicore di quelli che nei cori la onorano, e fanno sì che essa li abbia più cari; a Erato, danno notizia di quelli che la onorano nelle cose d'amore; e alle altre parimenti secondo la specie di onore propria a ciascuna. Ma alla più veneranda di esse, a Calliope, e ad Urania che vien subito dopo, danno notizia di coloro che dedicano la vita alla filosofia e onorano, così, la loro arte; esse invero sono quelle che, più delle altre Muse occupandosi del cielo e del divino ed umano ragionare, fan sentire la voce più bella. Per molti motivi dunque nel meriggio si deve parlare e non già mettersi a giacere.

[*Fedro*:] — Sì, si deve parlare.

— Si deve dunque indagare, come or ora ci siamo proposti di fare, in che consiste dire e scriver bene un discorso e in che il contrario.

— È chiaro.

— Ebbene, non può forse non essere vantaggioso agli oratori che parlan bene nella forma dovuta, che la mente di chi parla sia sagace e possegga quelle verità intorno a cui si accinge a parlare?

— Fatto è, però, che al riguardo ho sentito dire, caro il mio Socrate, non esserci necessità, per chi vuol diventare oratore, di darsi da fare per apprendere ciò che è realmente giusto, ma ciò che sembra tale ai più che appunto debbano giudicare, né ciò che è realmente buono o bello, ma ciò che sembra tale; poiché da questo si trarrebbe la persuasione, non già dalla verità.

— Irrefutabile detto deve essere, o Fedro, quello che pronunziano i sapienti; però si deve esaminare se essi dicano qualcosa. E certamente anche quel che è stato affermato ora non è da passar sotto silenzio.

— Dici giusto.

— Esaminiamolo adunque in questo modo.

— Come?

— Se io ti volessi persuadere, per respingere i nemici, a comperare un cavallo, e nessuno di noi due conoscessimo il cavallo, e io sapessi di te, che

Fedro ritiene che sia cavallo quello dei nostri animali che ha le orecchie più lunghe....

— Sarebbe cosa da ridere, Socrate.

— Non ancora, ma invece allorquando mi dessi premura per fartene persuaso, mettendo insieme un discorso a elogio dell'asino, chiamandolo cavallo e dicendo come esso sia in tutto e per tutto un animale degno di essere acquistato vuoi per la casa vuoi per la milizia, adatto per poter combattere dall'alto e capace di trasportare roba e utile per molte altre cose.

— Sarebbe il colmo del ridicolo.

— Ma dimmi, non è meglio essere ridicolo, che terrificante ed odioso?

— Si direbbe!

— Or dunque se un uomo eloquente, ma ignaro di ciò che sia il buono e il cattivo, imprenda a persuadere una città che si trovi in condizioni analoghe, non già facendo l'elogio d'un'ombra d'asino come fosse cavallo, ma del cattivo come fosse buono, e dopo avere studiato l'opinione della moltitudine, voglia persuader questa ad azioni malvagie invece che a buone, qual mai frutto pensi, dopo ciò, che l'arte oratoria coglierà da ciò che ha seminato?

— Non buono, certamente.

— Tuttavia, ottimo uomo, non abbiamo biasimato l'arte dei discorsi più aspramente di quanto si dovesse? Essa forse direbbe: 'Che cosa mai, o mirabili creature, andate voi blaterando? Io non obbligo nessuno che non conosca il vero a imparare a parlare, ma, se uno voglia tener conto del mio consiglio, solo dopo esser venuto in possesso di quello, si procaccia me. Questo dunque io dico di importante, e cioè che senza di me, chi conosce la verità non avrà certo un maggior possesso dell'arte di persuadere'.

— Ma sicuramente dici giusto, parlando così.

— Sì, se i discorsi che tengon dietro alla verità dimostrino di esser fatti in virtù dell'arte. Poiché già mi par di sentire, quando alcuni discorsi si avanzino e siano chiamati a testimoniare, che l'arte del dire è volta all'inganno e che non è arte, ma esercizio ignaro dell'arte. Una vera arte del dire, dicono i Laconi, senza la verità cessa di esistere, non c'è, né ci sarà mai.

— Della presenza di questi discorsi c'è bisogno, Socrate; ma falli venir qui ed esamina che cosa dicono e come.

— Venite qua, dunque, creature generose, e fate persuaso Fedro padre di bella prole, che se non si darà a filosofare come si deve, non sarà neppure mai in grado di parlare come si deve intorno a nessuna cosa. E Fedro risponda.

— Domandate.

— Or dunque, presa in senso generale, la retorica non è forse una specie di arte di guidare le anime mediante i discorsi, non solo nei tribunali — o quante altre radunanze popolari ci siano — ma anche nei discorsi in privato, la medesima nelle piccole cose, come nelle grandi, e non ne è forse maggiormente apprezzato il retto conoscimento quando sia volta a cose importanti, che non a cose frivole ? Oppure, di', come ne hai sentito parlare tu ?

— No, per Giove, non è affatto così, ma è soprattutto nei processi, che si parla e si scrive con arte, e anche nelle assemblee. Di più io non ho sentito.

— Ma forse hai sentito parlare soltanto dei trattati sull'oratoria dovuti a Nestore e ad Odisseo, che li composero durante gli ozi della guerra a Ilio, e invece non hai sentito nulla di quelli dovuti a Palamede ?

(Trad. G. Galli dal vol. PLATONE, *Il Fedro*, Bari, Laterza, 1949, pp. 111-3, 144-9).

4. *I GENERI ARTISTICI E LA LORO VALUTAZIONE ETICA*

Repubblica, l. III, 392 c-402 a

[*Socrate*:] — La parte sulle narrazioni, dunque, abbia qui punto. Dopo ciò, penso, dovremo esaminare quanto riguarda la forma d'espressione, e allora avremo esaminato completamente *ciò* che va detto e il *come* va detto.

E Adimanto: — In questo, disse, non capisco che vuoi dire.

— Eppure, feci io, bisogna capire. Forse così lo capirai meglio: tutto ciò che si dice da poeti e mitologi non è forse una narrazione di fatti passati, o presenti, o futuri ?

— E cos'altro può essere ?

— E non compiono ciò con una narrazione semplice, o con una mimetica, o con ambedue ?

— Anche questo, disse, debbo capirlo più chiaramente.

— Sembra, dissi, che io sia un ridicolo e poco chiaro maestro. Perciò come fanno gli incapaci a parlare, non sull' insieme, ma distaccandone una singola parte io cercherò in questa di mostrarti quel che intendo dire. Dimmi: conosci tu il principio dell' Iliade, in cui il poeta dice che Crise prega Agamennone di lasciargli libera la figliuola, e quello si arrabbia, e l'altro, non ottenuto l' intento, impreca agli Achei rivolto al dio ?

— Certo.

— Sai dunque che fino a questi versi:

.... pregava tutti gli Achei
e i due Atridi anzitutto, i due condottieri di genti

è il poeta che parla, e non cerca rivolger altrove la nostra mente come se parlasse qualcun altro e non lui. Ma quello che segue lo dice invece come fosse lui stesso Crise, e cerca quanto più può di far sì che a noi sembri, colui che parla, non Omero ma il vecchio sacerdote medesimo. E così a un dipresso ha fatto tutta l'altra narrazione sui casi d' Ilio e su quanto accade in Itaca, e in tutta l' Odissea.

— Precisamente.

— Or non è narrazione sia quando il poeta riferisce di volta in volta le dirette parlate, sia quando i fatti intercalati ?

— Come no ?

— Ma quando egli fa un discorso come se fosse un altro, non diremo allora che egli assimili quanto più può la sua propria parlata a ogni singolo che di volta in volta egli abbia preannunciato come prossimo a parlare ?

— Lo diremo sì. E che perciò ?

— E l'assimilare se stesso a un altro, o nella voce o nell'aspetto non è un imitare colui a cui uno si assimili ?

— Ebbene ?

— In questo caso, a quanto pare, questo e gli altri poeti fanno la narrazione per via mimetica.

— Precisamente.

— Ora, se il poeta non nascondesse mai se stesso, tutta la sua poesia e narrazione avverrebbe senza mimesi. E perché tu non dica che qui ancora non capisci, ti dirò io come ciò possa avvenire. Se Omero, dopo aver detto che Crise venne portando il riscatto della figlia e a supplicare gli Achei e soprattutto i re, dopo ciò continuasse a parlare non come fosse diventato lui Crise, ma sempre come Omero, tu comprendi che questa non sarebbe mimesi ma semplice narrazione. E sarebbe stata all' incirca così — lo dirò senza metro, giacché non ho attitudine poetica —: Venuto il sacerdote, pregò che a loro gli dèi concedessero di prendere Troia e di salvarsi, ed essi a lui riconsegnassero la figlia, ricevendone il riscatto e avendo riguardo al dio. Avendo egli ciò detto, gli altri lo riverirono e acconsentirono, ma Agamennone s' infuriò ordinandogli d'andar via subito e non tornar più, affinché lo scettro e le bende del dio non avessero a non essergli di aiuto veruno. Che sua figlia, prima di essergli rilasciata, sarebbe, disse, invecchiata in Argo con lui. E gli ordinava di andarsene e non irritarlo, per potersene ritornare a casa incolume. Udito che ebbe il vecchio, s' impaurì e se ne andò in silenzio, e allontanandosi dal campo rivolse molte preghiere ad Apollo, invocandolo coi suoi appellativi e ricordandogli e chiedendogli, se mai gli avesse fatto doni graditi in costruzioni di templi o in sacrifici di vittime: in grazia dei quali, lo pregò che gli Achei avessero a scontare le sue lacrime

coi dardi di lui. Così, dissi, o amico, è una semplice narrazione senza mimesi.

— Intendo, rispose.

— Intendi allora che l'opposta a questa ha luogo quando uno, togliendo via le parole del poeta intercalate ai discorsi diretti, lasci solo le alterne parlate.

— Anche questo intendo, disse, che si tratta qui della tragedia.

— Hai inteso ottimamente, ed io penso di poterti ora mostrare ciò di cui prima non ero capace, che cioè della poesia e mitologia ce n' è una tutta per via mimetica, ed è, come tu dici, la tragedia e commedia; un'altra per racconto del poeta stesso — e questa la puoi trovare soprattutto nei ditirambi — e una terza, che ha luogo con entrambi i mezzi, nella poesia epica, e anche in molti altri luoghi, se m' intendi.

— Capisco quello che allora volevi dire.

— Ricordati allora anche di quello che a ciò precedeva, che cioè dicevamo d'aver già detto *cosa* si avesse a dire, ma restava ancora da esaminare *come* si dovesse dire.

— Mi ricordo.

— Questo dunque era quel che io dicevo, che bisognasse accordarsi se lasciare i poeti a farci le narrazioni con mimesi, o in parte sì e in parte no, e quale dovesse essere ognuna di queste due parti, o addirittura senza mimesi affatto.

— Prevedo, disse, che tu ora esaminerai se noi ammetteremo o no nella città la tragedia e la commedia.

— Forse, dissi io; e forse qualcosa ancora di più. Giacché io stesso non so, ma là dove il ragionamento come un soffio di vento ci porta, ivi bisogna andare.

— E dici bene.

— Guarda dunque questo, Adimanto, se i nostri guardiani debbono essere o no dati alla mimesi. Non dipende anche questo dal principio sopra fissato, che ognuno non possa attender bene che a un'unica occupazione, e non già a molte; e che se tentasse far questo, mettendo mano a una quantità di cose, in nessuna riuscirebbe sì da acquistarsi una qualsiasi fama?

— E come no?

— Vale allora anche per la mimesi lo stesso ragionamento, che la stessa persona non può imitare molte cose così bene come una sola?

— Non può no.

— Sarà quindi difficile che uno attenda a qualche occupazione di rilievo, e possa insieme imitare molte cose ed essere esperto di mimesi, giacché neanche quelle due mimesi che paiono esser tra loro vicine son capaci gli stessi

individui di bene esercitarle, componendo insieme tragedie e commedie. Non hai chiamato or ora, infatti, queste due, mimesi?

— Io sì; e dici il vero, che gli stessi individui non son capaci di riuscir bene in entrambe.

— Né riescono insieme rapsodi ed attori.

— Vero.

— E nemmeno gli attori pei comici e pei tragici sono gli stessi. Eppure tutte queste sono mimesi. No?

— Son mimesi sì.

— E a me pare, o Adimanto, che la natura umana sia stata frammentata in pezzetti ancor più piccoli di questi sì che l'uomo è incapace di imitar bene molte cose, o di fare quelle cose stesse di cui le mimesi sono immagini.

— Verissimo, diss'egli.

— Se dunque manterremo intatto il nostro primo ragionamento, che i nostri guardiani, abbandonato ogni altro mestiere, debbano essere valenti artefici della libertà cittadina, e di null'altro aver cura che a ciò non conduca, essi non avranno nessun bisogno di fare o imitare altra cosa alcuna. Che se poi dovessero far della mimesi, la facciano, sin da fanciulli, di ciò che ad essi si conviene, di uomini cioè coraggiosi, saggi, pii, liberi e simili, e le cose vili né facciano né siano abili ad imitare, e così nessun'altra cosa indegna, affinché dalla semplice mimesi non ritraggano il vero esser tali. Non hai notato infatti che le mimesi, se cominciando da giovane età si spingono troppo oltre, si mutano in abitudini e in disposizioni naturali, nel corpo, nella voce e nella mente?

— E come!

— Quindi, diss' io, noi non permetteremo che coloro di cui diciamo aver cura, e che dovranno diventare uomini per bene, stiano a imitare, essi maschi, una femmina, giovane o vecchia che sia, che insulta il marito, o viene a contesa con gli dei, o si vanta ritenendosi felice, o è immersa in guai, lutti e lamenti, e tanto meno se malata, innamorata o con le doglie del parto.

— Assolutamente.

— Né schiave e schiavi, che fanno opere di schiavi.

— Neanche.

— Né uomini malvagi, direi, e vili, e che faccian l'opposto di quel che ora abbiam detto, insultandosi e beffandosi l'un l'altro e indulgendo al turpiloquio, ubriachi o anche non ubriachi, e tutti gli altri trascorsi a cui costoro si abbandonano, a parole e in atti, verso se stessi e gli altri; come anche penso che non bisogna essi si abituino ad assimilarsi ai pazzi, in parole o

in opere. Giacché bisogna ben conoscere anche dei pazzi e dei malvagi, uomini e donne, ma nulla di loro va contraffatto né imitato.

— Verissimo, disse.

— Bene: e i fabbri o gli artigiani di qualche altro mestiere, o i remiganti delle triremi e quelli che dan loro la battuta, o altra cosa del genere va forse imitata?

— E come potrebb'esserlo, disse, da coloro cui non sarà lecito neanche por mente a nulla di questo?

— E poi cavalli annitrenti e tori muggenti e fiumi scroscianti, e il mare rumoreggiante, e tuoni e ogni cosa consimile, potranno essi imitarla?

— Ma è stato già loro interdetto, disse, di uscire di senno, e di assimilarsi a coloro che ne sono usciti.

— Se dunque, diss' io, intendo quel che tu dici, c' è un tipo di espressione e narrazione di cui si servirebbe il vero valentuomo quando dovesse dire qualcosa e per contro un altro difforme da questo, a cui sempre si atterrebbe e in cui narrerebbe colui che avesse natura ed educazione opposta a quella del primo.

— E quali sarebbero questi tipi?

— Per quel che a me pare, diss' io, un uomo a modo, quando pervenga nella narrazione a un detto o fatto d'un valentuomo, vorrà riferirlo come se egli stesso fosse colui, e non si vergognerà di tale mimesi, sopratutto quando imiti l'uomo buono che si trova sicuro e padrone di sé, meno e più debolmente quando sia caduto in basso per malattie o passioni o per ubbriachezza o altra disgrazia. Ma quando si imbatta in qualcuno indegno di sé, non vorrà sul serio assimilare se stesso a chi è peggiore di lui, se non fuggevolmente, quando colui faccia qualcosa di buono; ma piuttosto se ne vergognerà, sia per essere egli senza esercizio dell' imitare questi cotali, sia per l'avere a sdegno di rimpastare e immettere se stesso nelle forme dei peggiori, spregiandole nel suo giudizio, ove non sia per semplice giuoco.

— È naturale, disse.

— Perciò non farà egli uso di una narrazione quale noi abbiamo vista poco fa circa i versi di Omero, e il suo dire non parteciperà forse di ambedue gli elementi, la mimesi e la restante narrazione, ma con una piccola parte di mimesi entro un lungo discorso? Dico bene?

— Benissimo, quale è necessario che sia il tipo di un tale oratore.

— E per converso colui che non sia tale, quanto più sarà dappoco tanto più narrerà di ogni cosa e nulla riterrà indegno di sé, sì da imprendere a imitare ogni cosa sul serio e in cospetto di molti, compreso ciò di cui ora dicevo, tuoni e rumor di venti e grandini ed assi ed organi e suoni di trombe, flauti, zampogne e ogni sorta di strumenti, e ancor voci di cani

ed armenti ed uccelli. E la espressione di costui non sarà tutta per via mimetica, con suoni e gesti o con appena una piccola parte di narrazione?

— Anche questo dev'esser per forza così.

— Questi dunque erano i due tipi di espressione di cui parlavo.

— E tali sono infatti.

— Or l'uno di questi due ha piccole variazioni, e purché uno dia al suo dire l'armonia e il ritmo che gli si conviene, accadrà a un dipresso di dire sempre sulla stessa corda a chi sappia dire rettamente, e in un'unica armonia, giacché piccole son le variazioni, e così anche in un analogo ritmo.

— Senz'altro, disse, è appunto così.

— Come sarà invece l'altro genere? Non avrà esso bisogno del contrario, di tutte le armonie, di tutti i ritmi se dovrà essere espresso come si conviene, per l'avere in sé ogni forma di variazioni?

— È ben proprio così.

— Ora tutti i poeti e chiunque abbia qualcosa da dire non si trovan di fronte o l'uno o l'altro tipo di espressione, o uno che formino misto di entrambe?

— Per forza.

— Cosa faremo dunque? Accoglieremo nella città tutti questi tipi, o l'uno dei due tipi puri, o quello misto?

— Se deve pur valere il mio avviso, disse, il puro imitatore del buono.

— Eppure, o Adimanto, è dilettoso anche quello misto, e di gran lunga più dilettoso di tutti è l'opposto di quello da te scelto, per i fanciulli e i pedagoghi e la massa del volgo.

— Sì, è il più dilettoso.

— Ma forse tu dirai che esso non si adatta al nostro Stato pel fatto che da noi non c'è un uomo doppio né molteplice, dato che ognuno attende ad un unico ufficio.

— Dunque non si adatta.

— Perciò solo in siffatta città troveremo il calzolaio che fa il calzolaio e non il pilota oltre alla calzoleria, l'agricoltore che fa l'agricoltore e non il giudice oltre all'agricoltura, il guerriero che fa il guerriero e non il commerciante oltre all'arte guerresca, e tutti così di seguito?

— Vero, disse.

— E un uomo dottamente capace di tramutarsi in tutte guise e di imitare ogni cosa, ove giungesse alla nostra città con l'intento di farci mostra della sua poesia, noi lo inchineremmo come sacro e mirabile e dilettoso, ma gli diremmo che nella nostra città né esiste né è lecito esista un uomo simile, e lo rispediremmo a un'altra città dopo avergli versato unguento sul capo e averlo coronato di lana, mentre noi ci terremmo, per la utilità che ne

ricaviamo, quel più austero e men dilettoso poeta e mitologo che imitasse per noi il discorso dell'uomo dabbene, e dicesse quello che dice in quelle forme che già da principio stabilimmo per legge, allorché prendevamo ad educare i guerrieri.

— Certo così faremmo, disse, se dipendesse da noi.

— E ora, amico, feci io, è probabile che tutta la parte dell'educazione musicale relativa alla narrazione ed ai miti sia stata da noi completamente da capo a fondo trattata; abbiamo infatti detto e *cosa* e *come* bisogna dire.

— Sembra anche a me.

— Ora, dopo questo, non ci resta forse la parte sul modo del canto e della musica?

— È chiaro.

— E non sarebbe ormai da tutti il trovare quel che noi dobbiamo dire su di essi, quali hanno da essere, se dobbiamo accordarci a quanto già è stato detto?

E qui Glaucone ridendo: — Io allora, o Socrate, disse, mi trovo probabilmente al di fuori di quei tutti; giacché non mi sento abbastanza in grado, sul momento, di argomentare cos' è che dobbiamo dire: peraltro, lo sospetto.

— Ma certo tu sei anzitutto in grado di dir questo, che il canto risulta composto di tre elementi, le parole, l'armonia ed il ritmo.

— Sì, questo sì.

— Ora, per quel che in esso son le parole, esso non differisce in nulla dal discorso non cantato, circa il doversi dire in quelle stesse forme or ora da noi enunciate, ed allo stesso modo.

— Vero, disse.

— E l'armonia ed il ritmo bisogna che si accompagnino alle parole.

— Come no?

— Ma abbiamo detto che di lamentazioni e pianti, nei discorsi narrativi, non c' è bisogno alcuno.

— No.

— Quali sono le armonie di tipo lamentoso? Dimmelo, tu che sei musico.

— La mixolidia, la sintonolidia e simili.

— Non si dovranno dunque queste togliere via? Esse non giovano infatti neanche alle donne per bene, nonché agli uomini.

— Certo.

— Poi l'ubbriachezza, la mollezza e pigrizia disconvengono quanto mai ai guardiani.

— Come no?

— Quali sono dunque, delle armonie, le molli e conviviali?

— Le ioniche, fece, e ancora alcune lidie, dette «rilassate».

— E queste, amico, le useresti tu mai con dei guerrieri?

— Punto, disse; ma forse ti rimangono la dorica e la frigia.

— Io non conosco, diss'io, le armonie; ma tu lasciavi quella capace di imitare come si conviene le voci e gli accenti di un uomo valoroso in azione di guerra e in ogni altra opera violenta, e che quando perde o va a ferite o alla morte, o cade in qualche altra sciagura, in tutti questi casi affronta disciplinatamente e con animo forte il destino. E un'altra ancora lasciavi, che imiti uno in azioni pacifiche e non forzate ma volontarie, che persuade o prega di qualcosa qualcuno, un dio con la preghiera, un uomo con l'ammaestramento e la riprensione, o per contro che dia ascolto a un altro che prega, o ammaestra o cerca persuadere; e con questi mezzi ottenga il suo intento, e non insuperbisca, ma si comporti in tutto ciò con saggezza e misura, e faccia buon viso al risultato che ne consegue. Queste due armonie dunque, una violenta e una volontaria, che meglio imitino le voci di sventurati e avventurati, di saggi e di animosi, queste tu lascia.

— Ma, fece egli, non altre appunto mi chiedi di lasciare, che quelle che or ora io dicevo.

— Dunque noi non avremo bisogno di molte corde né di strumenti con tutte le armonie, nei nostri canti e musiche.

— Non mi pare, disse.

— Quindi non manterremo artefici di arpe triangolari e pèctidi e ogni altro strumento policorde e a molte armonie.

— Non pare.

— E fabbricanti e suonatori di flauto li ammetterai nella città? O non è forse questo lo strumento a più corde di tutti, e gli stessi «panarmonici», non vengono a essere un'imitazione del flauto?

— È evidente.

— Ti resta, dissi io, la lira e la cetra, come utili nella città. E in campagna i pastori potranno avere una specie di siringa.

— Così almeno ci porta a concludere il nostro ragionamento.

— Non facciamo del resto nulla di nuovo, o amico, giudicando Apollo e gli strumenti d'Apollo preferibili a Marsia e ai suoi strumenti.

— Per Zeus, fece egli, non mi pare.

— E perbacco, ripresi io, non ci siamo accorti di esser tornati a purificare quella città che poco fa abbiam detta piena di mollezza lussuosa!

— E ben saggiamente da parte nostra....

— E allora, su, purifichiamola anche nel resto. Alle armonie dovrà per noi conformarsi anche ciò che riguarda i ritmi, di non perseguirne cioè di svariati e d'ogni sorta di metri, ma di vedere quali siano i ritmi d'una vita ordinata e virile. Veduti i quali, bisognerà costringere il metro e la musica

a conformarsi essi alle parole dettate da una simile vita, non già le parole al metro e alla musica. Quali poi possano essere questi ritmi è affar tuo, così come le armonie, il dircelo.

— Ma per Zeus, diss'egli, non saprei dire. Che vi siano a un dipresso tre tipi di cui si formano i metri, così come ve ne sono quattro nei suoni, donde derivano le armonie, è quanto, per averlo osservato, potrei dire; ma quali imitazioni essi siano, e di qual vita, non sono in grado di precisare.

— Ma su questo, dissi io, ci consiglieremo anche con Damone, quali siano i metri adatti della bassezza d'animo e della superbia o della pazzia e degli altri malanni, e quali i ritmi che van lasciati alle opposte qualità. A me peraltro pare vagamente di avergli sentito nominare un certo metro enoplio composto, e un dattilo, e un metro eroico, che non so come lui ordinava, ponendo uguali l'arsi e la tesi, e uscente in breve e in lunga del pari; e, mi pare, faceva il nome di giambo e per un altro di trocheo, attribuendo loro lunghe e brevi. E mi pare che per alcuni di questi, egli criticasse e lodasse il moto del piede non meno dei ritmi stessi, o l'una e l'altra cosa insieme, ché non saprei dire.... Ma queste cose, come ho detto, siano scaricate su Damone, ché non è facil cosa il distinguerle. Non ti pare?

— Per Zeus, certo.

— Ma questo, che il decoroso e il brutto si accompagnino all'euritmia e all'aritmia, sai ben distinguerlo?

— Come no?

— Or l'euritmia e l'aritmia seguono, per simiglianza, l'una al buon testo, l'altra al suo contrario, e così l'armonia e la disarmonia, se è il ritmo e l'armonia a seguire le parole, come poco fa si diceva, e non viceversa.

— Ma sí, son questi che debbono seguire alle parole.

— Ora qual' è la caratteristica delle parole, e del discorso? Non dovrà esso seguire il carattere dell'anima?

— E come no?

— E tutto il resto non segue il discorso stesso?

— Sì.

— Dunque la bontà delle parole e l'armonia, il decoro e l'euritmia, dovran tutti accompagnarsi alla bontà dell'animo, non quella che eufemisticamente, da stoltezza che è, noi chiamiam «dabbenaggine», ma quella disposizione d'animo d'un carattere davvero bene e nobilmente formato.

— In tutto e per tutto.

— Non saran dunque queste le cose che i giovani dovranno perseguire ovunque, se dovran fare l'ufficio loro?

— Sì, queste van perseguite.

— Or di esse è ripiena la pittura e ogni altra arte consimile, e la tessitura e l'ornato e l'architettura, e la fabbricazione di tutti gli altri utensili, e così del pari la natura del corpo e degli altri organismi. Ché in tutti questi è insito decoro o bruttezza. E la bruttezza e aritmia e disarmonia è sorella del cattivo parlare e del cattivo carattere, mentre le opposte qualità son sorelle e imitazioni dell'opposto, del carattere saggio e buono.

— Perfettamente, disse.

— Dovremo allora noi soprintendere solo ai poeti, e obbligarli a infondere nelle loro poesie l' immagine del buon carattere, o a non poetare presso di noi; oppure dovremo soprintendere anche agli altri artefici, e impedir loro di infondere questo elemento moralmente cattivo, sfrenato e ignobile e brutto, sia nelle immagini di esseri animati sia negli edifici sia in qualsiasi altro manufatto, o non lasciar lavorare presso di noi chi non ne sia capace, affinché i nostri guardiani, allevati tra immagini viziose come in un cattivo pascolo, più volte al giorno a poco a poco da gran quantità cogliendo e pascendo di tal cibo, non giungano senza avvedersene ad accumulare nell'anima un unico grande male? O non converrà piuttosto cercar quegli artefici nobilmente capaci di seguir le tracce della natura del bello e dell'armonioso, affinché i giovani, quasi abitando in un luogo salubre, ne traggano ogni giovamento, allorché dalle opere belle colpisca loro la vista o l'udito quasi una aura apportatrice di sanità da luoghi sani, e li conduca sin da fanciulli senza che se ne avvedano a farsi conformi, amici e concordi con la retta ragione?

— Questa sarebbe certo di gran lunga la migliore educazione per loro.

— E non è forse per questo, diss' io, o Glaucone, che l'educazione musicale ha una importanza quanto mai decisiva, pel fatto che il ritmo e l'armonia penetran nell' interno dell'anima e vi si apprendono col maggiore vigore apportandovi l'armonia della forma, e la rendono armonica, dove uno sia stato bene educato, e se no viceversa? E perché chi fu ivi educato come si doveva possa con prontissima sensibilità accorgersi delle cose neglette e non ben lavorate o ben nate, e rettamente ripugnandovi possa le belle lodare, e godendone e accogliendone nell'anima ne venga nutrito e diventi bello e buono, e le brutte per contro giustamente biasimi ed odii sin da giovane, prima ancor di essere in grado di ragionare; e quando poi sopravvenga il ragionamento, chi fu educato lo accolga lietamente, riconoscendolo come già familiare?

— A me certo pare che per questo ci sia l'educazione musicale.

(Trad. F. Gabrieli dal vol. PLATONE, *La Repubblica*, Firenze, Sansoni, 1950, pp. 87-100).

5. *CONDANNA DELL'ARTE COME MIMESI*

Repubblica, l. X, 598 b-601 b

[*Socrate*:] — Ben lontana dal vero è dunque l'arte mimetica, e perciò, a quanto pare, riesce a fabbricare ogni cosa, perché coglie solo una piccola parte di ogni singolo oggetto e per giunta una mera parvenza. Così, diciamo, il pittore ci dipingerà un calzolaio, un falegname e gli altri artigiani, senza intendersi affatto dell'arte di nessun di costoro; eppure, se è un buon pittore, dipinto un falegname e mostrandolo di lontano, riuscirà a ingannare i fanciulli e gli uomini stolti col far sembrare loro che sia un falegname per davvero.

[*Glaucone*:] — Come no?

— Ma io penso, o amico, che in tutti questi casi va ritenuto questo: quando uno ci viene ad annunziare d'essersi imbattuto in un uomo conoscitore di tutti i mestieri e ogni altra cosa che ogni singolo conosce, e conoscitore di tutto meglio di chicchessia, bisogna rispondere a costui che è uno sciocco, e che evidentemente imbattutosi in un ciarlatano e in un imitatore si è lasciato ingannare sì da essergli quegli apparso onnisciente, pel fatto d'essere lui incapace di indagare che sia scienza, ignoranza e imitazione.

— Verissimo, disse.

— Dopo ciò, ora, diss' io, bisogna esaminare la tragedia e il suo duce Omero, dato che sentiamo dire da alcuni che costoro sanno tutte le arti, e tutte le umane conoscenze sulla virtù e sul vizio, e per giunta quelle divine. È forza infatti che il buon poeta, se deve rappresentare bene ciò che rappresenta, lo faccia da conoscitore, o altrimenti sia incapace di farlo. Bisogna dunque esaminare se costoro imbattutisi in questi imitatori si son fatti ingannare, e guardandone le opere non si accorgono che distano di tre distanze dalla vera realtà e son facili a farsi per chi non conosce la verità — ché essi fanno pure parvenze e non enti reali — o se invece dicon cosa che valga, e davvero i buoni poeti sanno le cose su cui sembra al volgo che dicano così bene.

— Bisogna davvero, disse, indagare.

— Credi tu dunque che se alcuno fosse capace di creare ambedue le cose, l'oggetto che verrà poi imitato e la parvenza, si lascerebbe andare a occuparsi seriamente della fabbricazione delle parvenze, e questo porrebbe a scopo della propria vita, come se fosse ciò per lui la cosa migliore?

— Io no certo.

— Ma invece, se fosse vero conoscitore di quelle cose che imita, si oc-

cuperebbe seriamente delle opere prima assai che delle imitazioni, e cercherebbe di lasciare molte e belle opere a ricordo di sé, e ambirebbe essere piuttosto l'elogiato che non l'elogiatore.

— Così penso, disse: ché non son pari l'onore e il vantaggio che se ne ritrae.

— Or sugli altri punti non stiamo a chieder ragione a Omero o a qualsiasi altro poeta, domandando se alcuno di loro era veramente medico e non soltanto imitatore di medici discorsi, e chi mai si dica sia stato fatto sano da un poeta degli antichi e dei moderni, così come faceva Asclepio, o quali discepoli di arte medica abbia lasciato, così come quegli lasciò i suoi discendenti; né stiamo ancora a interrogarli sulle altre arti, ma lasciamoli andare. Sulle cose però maggiori e più belle di cui imprende a parlare Omero, guerre cioè e comandi di eserciti e governi di città, e sull'educazione dell'uomo, è giusto informarci e domandargli: « Caro Omero, se non sei terzo in distanza dalla verità sul conto della virtù, e artefice di pura parvenza, quale abbiam definito l' imitatore, bensì secondo, e se eri capace di conoscere quali occupazioni rendono in privato ed in pubblico migliori o peggiori gli uomini, dicci qual città mai sia stata meglio governata per opera tua, come Lacedemone per Licurgo, e altre grandi e piccole per altri molti ? Qual città ti indica esser stato buon legislatore, e aver loro arrecata utilità ? L' Italia e la Sicilia indicano Caronda, noi Solone; e te chi ti indica ? ». Potrà egli nominare qualcuno ?

— Non credo, disse Glaucone; almeno ciò non viene detto dagli stessi Omeridi.

— Ma si ricorda forse qualche guerra al tempo d' Omero, felicemente combattutasi sotto il suo comando o consiglio ?

— Nessuna.

— O, come di uomo valente nelle opere pratiche, si parla forse di sue invenzioni molte e utili alle arti o ad altre attività, quali si narran di Talete Milesio e di Anacarsi Scita ?

— Nulla assolutamente di simile.

— E se non nella sfera pubblica, in privato almeno c' è gente di cui si dica che Omero da vivo sia stato guida della loro educazione, che l'abbiano avuto caro nella consuetudine da vivo, e abbian poi tramandato ai posteri un metodo di vita omerico, così come Pitagora fu egli stesso per ciò straordinariamente amato, e ancor oggi i posteri, chiamando pitagorico un dato modo di vita, appaiono in certo senso ben distinti dagli altri ?

— Nulla neanche di simile, fece egli, si dice. Giacché forse Creofilo, o Socrate, il compagno d' Omero, apparirebbe circa l'educazione anche più ridicolo del nome suo stesso, se è vero ciò che si dice di Omero: si dice infatti, che, quando questi viveva, sotto di lui egli fosse assai trascurato.

— Si dice infatti, feci io. Ma credi tu, o Glaucone, che se realmente Omero fosse stato in grado di educare gli uomini e di renderli migliori, come capace su ciò non di imitare ma di conoscere, non si sarebbe egli fatto molti compagni e non ne sarebbe stato onorato ed amato? Ma invece Protagora di Abdera e Prodico di Ceo e una folla d'altri possono persuadere in privati conversari i loro contemporanei che essi non saranno capaci di governare né una casa né la loro città se non presiedono loro alla loro educazione, e per tal sapienza sono così fortemente amati che per poco i compagni non se li portano in giro sulle spalle in trionfo; e Omero invece, se davvero fosse stato capace di giovare agli uomini rispetto alla virtù, ed Esiodo i contemporanei li avrebbero forse lasciati andare in giro a fare i rapsodi, e non se li sarebbero tenuti stretti più dell'oro, e non li avrebbero obbligati a starsene a casa da loro, o, non riuscendo a persuaderli, non avrebbero tenuto loro dietro ove quelli fossero andati, sino a riceverne sufficiente parte di educazione?

— Mi pare, disse, o Socrate, che tu dica in tutto e per tutto il vero.

— Mettiamo, quindi, a cominciar da Omero, che tutti i poeti siano imitatori di parvenze della virtù e delle altre cose che van poetando, ma la verità però non la colgano; ma invece, come ora dicevamo, il pittore raffigurerà uno che sembrerà essere un calzolaio, senza lui intendersi di calzoleria, e a gente che non se ne intende, e che guarda dai colori e dalle forme.

— Perfettamente.

— E così penso anche il poeta diremo che spalmi in superficie, con le parole e le voci, quasi dei colori di ogni singola arte, senza d'altro intendersi che dell'imitare, di modo che ad altra gente siffatta, contemplante dalle parole, se uno parla della calzoleria in metro e ritmo e armonia, paia egli dire benissimo, e così se di strategia o di qualsiasi altra cosa. Tanto questi mezzi espressivi hanno per natura un gran fascino. Giacché spogliate dei colori della musica le opere dei poeti, e dette così per sé stesse, credo tu sappia quali appaiono: qualche volta infatti l' hai già veduto.

(Trad. F. Gabrieli dal vol. cit., pp. 352-6).

6. *GIUSTIFICAZIONE DELLA MUSICA COME ARTE EDUCATIVA*

Leggi, l. II, 657 c-659 c

[*Ateniese*:] — Possiamo dunque affermare con sicurezza che usar la musica ed il giuoco accompagnato a danze corali è un bene se tale uso si concepisce in questo modo? Non siamo forse tutti gioiosi quando pensiamo

di vivere bene, e viceversa quando siamo gioiosi non pensiamo di vivere felicemente? No?

[*Clinia*:] — Sicuro!

— D'altra parte, in un tal stato di gioia, non possiamo rimanere in quiete.

— Certo!

— E non è vero che da giovani si è sempre pronti alla danza, mentre quando s'invecchia riteniamo più conveniente essere spettatori dei giovani, lieti dei giuochi e delle feste loro, dal momento che l'agilità del nostro corpo ci ha abbandonati? Agilità che per noi è desiderio, tanto da proporre gare a coloro che hanno la possibilità di risvegliare in noi il ricordo della giovinezza?

— Verissimo.

— Ed allora dobbiamo ritenere assolutamente infondata l'attuale volgare opinione intorno a coloro che sono parte attiva nello svolgimento delle feste, e cioè che va ritenuto più bravo, e giudicato vincitore, chi sia capace di rasserenarci e di farci maggiormente gioire? Infatti, una volta liberi di distrarci con questo tipo di spettacoli, chi riesce a procurare il maggior diletto al maggior numero di gente, costui appunto, come ora dicevo, deve essere sommamente onorato e riportare il premio della vittoria. Non sarebbe giusto sostenere questo e non si avrebbe ragione di comportarci in tale guisa?

— Rispondo subito di sì.

— Amico mio beato, non si esprima però con tanta fretta un giudizio su un simile problema; dividiamolo in parti piuttosto, per esaminarlo come segue: se, per esempio, qualcuno bandisse un qualsivoglia concorso, così, semplicemente, senza specificare se si tratti di un concorso ginnico, musicale, ippico, ma, convocata la città tutta, proponesse premii e dichiarasse che chiunque voglia può venire a concorrere avendo come tema solo questo, suscitare il maggior godimento possibile, e chi riuscisse a divertire di più gli spettatori — senza che gli fosse imposta alcuna regola — solo per questo sarebbe proclamato vincitore e giudicato il più piacevole dei concorrenti: quale, secondo noi, sarebbe il risultato di tale dichiarazione?

— Cosa vuoi dire?

— Molto probabilmente avverrebbe questo: vi sarebbe chi, come Omero, declamerebbe una rapsodia, chi una canzone con accompagnamento di cetra, chi una tragedia, chi una commedia, e non rimarrei meravigliato se qualcuno pretendesse di riuscire su tutti vittorioso con spettacoli di burattini. Potremmo noi dire chi a buon diritto riuscirà vincitore, intervenendo questi ed infiniti altri concorrenti?

— La tua domanda non ha senso. Chi, infatti, potrebbe risponderti?

Come se potessimo decidere prima ancora di avere ascoltato il verdetto e di aver personalmente assistito a ciascuna delle competizioni.

— Ebbene! Volete che risponda io a questa domanda senza senso?

— Sicuro!

— Se giudici fossero i ragazzi piccoli, si pronunzierebbero per chi esibisce spettacoli di burattini. Non è vero?

— Come no?

— Se fossero i ragazzi più grandi, vincitore sarebbe l'autore delle commedie; l'autore della tragedia sarebbe proclamato vincitore dalle donne colte, dai giovani, e, più o meno, dalla maggioranza del pubblico.

— Probabilmente sì.

— Ma se un rapsodo recitasse come si deve l' *Iliade* e l' *Odissea*, o un qualche passo di Esiodo, noi, vecchi, senza dubbio, ascoltando con indicibile diletto, lo proclameremmo vincitore. Ed allora chi sarà il vero vincitore? Non è questo che adesso ci proponiamo?

— Sì.

— Si capisce che tanto io quanto voi dobbiamo per forza proclamare vincitori veri quelli che tali sono stati giudicati da coloro che hanno la nostra età. Ché il nostro modo di vedere, dovuto all'esperienza, sembra essere fra tutti quelli elencati ora, di gran lunga il migliore, in tutti gli Stati, ovunque si voglia.

— Certo!

— Anch' io, dunque, sono d'accordo con la maggioranza che la musica dev'essere giudicata dal piacere, non però da quello del primo che capiti; per me anzi la Musa più bella è quella che soddisfa i migliori, chi sia stato perfettamente educato, e soprattutto quella che soddisfa l'uomo che fra tutti si distingue per virtù e formazione morale. E se noi sosteniamo che per i giudici di tali concorsi è necessario possedere la virtù, lo sosteniamo appunto perché essi debbono essere dotati anche di saggezza e di coraggio. Non è difatti a teatro che il vero giudice deve imparare a giudicare, stordito dal tumulto della massa e della propria ignoranza; e tanto meno deve, se consapevole, cedere a debolezze o viltà, e con quella sua stessa bocca, con cui prima di giudicare invocò gli dèi, proclamare alla leggera bugiarda sentenza. Non come scolaro, infatti, ma come maestro degli spettatori siede il giudice, ed è così che deve essere; non solo, ma il suo compito è di opporsi a chi offre agli spettatori uno sconveniente e disonesto piacere. Però anche in Grecia anticamente si permetteva quello che oggi la legge dispone in Sicilia e in Italia, ove appunto la legge rimette il giudizio alla massa degli spettatori e lascia proclamare il vincitore per alzata di mano, guastando così gli stessi poeti (essi compongono infatti per il grossolano gusto dei pro-

pri giudici, sì che sono gli spettatori medesimi a educare i poeti), corrompendo inoltre il piacere del teatro (ché mentre il pubblico dovrebbe, assistendo sempre a rappresentazioni di una vita morale più alta della propria, conquistare un più elevato godimento, oggi, per sua stessa colpa, avviene esattamente il contrario).

(Trad. F. Adorno dal vol. II (*Politico, Leggi*) della traduzione in due volumi delle *Opere politiche* di PLATONE, Torino, UTET, 1958, pp. 231-4).

IV

L'ESTETICA DI ARISTOTELE

1. *Arte e mimesi in Aristotele.* Nello studiare il pensiero estetico di Aristotele, come del resto in ogni studio sulla filosofia aristotelica, occorre tener presente la profonda evoluzione di pensiero compiuta da Aristotele nel corso della sua produzione. Se lo Jäger ha mostrato chiaramente questo processo di sviluppo nel campo dei problemi etici, metafisici e politici, ciò vale anche per l'estetica. La teoria della musica enunziata nell' VIII libro della *Politica* è ancora notevolmente sotto l' influsso del pensiero di Platone: vi si trovano idee tipicamente platoniche quale quella della preminenza della musica sulle altre arti, del fine pedagogico dell'arte, soprattutto l' indistinzione dei concetti di bello e di buono. Altrettanto è da dirsi delle parti più antiche della *Retorica*. Una ben più matura prospettiva mostrano invece le pagine della *Poetica*, che è considerata — a ragione — come l'autentica estetica aristotelica: qui Aristotele non solo s' è liberato dell' influenza platonica, ma polemizza continuamente contro le teorie platoniche.

Nella *Poetica* Aristotele, in polemica antiplatonica, ritorna all'antica distinzione sofistica dei criteri del bello e del buono, che era stata annullata dal moralismo estetico di Platone. Ritorna qui la teoria protatorea dell' ὀρθότης come criterio valutativo dell'opera poetica: « Non lo stesso è il criterio valutativo (ὀρθότης) della politica e quello della poetica, e tanto meno quello della poetica e quello di ogni altra disciplina » (1460 b 13-14). Anche il criterio pindarico-sofistico del καιρός, inteso come criterio di opportunità psicologica, ritorna nella *Poetica* aristotelica: « Quanto alla questione se da qualche [artista] fu detto o fatto qualcosa di bello oppure di non bello, essa non si può risolvere badando solo al valore intrinseco di ciò che egli ha compiuto o detto, cioè guardando se è nobile o ignobile; ma bisogna badare piuttosto a colui che compie o dice rispetto a chi e quando e come e perché faccia o dica » (1461 a 3 sgg.).

L'affermazione di un'autonomia del criterio valutativo estetico non esclude che Aristotele abbia usato il termine καλός, conformemente alla tradizione greca, in significato non esclusivamente estetico. Tuttavia la questione, che fu molto dibattuta, a proposito delle prime righe dell' inizio della *Poetica* (dove ci si chiede come si debbano comporre le favole, perché la poesia possa καλῶς ἔχειν), se qui si debba intendere il termine καλῶς in significato estetico oppure extraestetico, sembra si debba risolvere in favore della prima soluzione [1].

[1] Per l' interpretazione in senso estetico del termine καλῶς in questo passo, cfr. G. TEICH-

Analoghe incertezze s' incontrano in Aristotele a proposito del concetto di arte. La più antica definizione aristotelica della τέχνη si trova nel *Protreptico* ed è ancora chiaramente influenzata dal pensiero platonico: arte è ciò che imita la natura. Con tale definizione è escluso dall'ambito dell'arte tutto ciò che provenga dalla emotività umana (il πάθος): difatti nel *Grillo*, risalente press'a poco allo stesso periodo, Aristotele polemizza contro Isocrate, il quale aveva incluso tra le τέχναι anche la retorica, che mira appunto a persuadere provocando emozioni, πάθη. Ma già nella seconda stesura della sua *Retorica* Aristotele ripudia l'esclusione platonica del πάθος dall'ambito della τέχνη e ammette, come Isocrate, l'emotività come parte costitutiva dell'arte: distinguendo però (a differenza di Isocrate) le forme di arte che sono proprie del πάθος da quelle che non lo sono[1]. In tal modo Aristotele si avvia a distinguere le arti del bello, caratterizzate dall'emotività (dal πάθος), dalle altre arti puramente tecniche.

Nella *Poetica* l'enucleazione del concetto di arte è ancor più progredita. Qui Aristotele da un lato polemizza contro chi confonde l'arte del bello con la scienza, dall'altro contro chi confonde la poesia con la storia. E alla fine del primo capitolo della *Poetica* il termine τέχναι è assunto ormai nel significato di arti del bello, distinte dalle tecniche di artigianato. Questo concetto è evidentemente ormai più preciso che non il concetto platonico di arte: e ciò conduce Aristotele anche a un nuovo approfondimento dell' idea di mimesi artistica. Egli parte dal concetto sofistico che innato negli uomini sia il bisogno di imitare; ma anziché restringere, come Platone, il concetto di mimesi alle sole azioni dell'uomo, lo estende anche ai caratteri (ἦθος) e alle passioni (πάθος), ponendo così a oggetto della mimesi artistica tutta la realtà naturale e umana nei suoi diversi aspetti.

Ma l'originalità maggiore della formulazione aristotelica del concetto di mimesi consiste nel fatto che il suo criterio valutativo non è più fatto risiedere, come per Platone, nella mera aderenza alla realtà. Ciò risulta evidente da due luoghi fondamentali della *Poetica*. Nel primo di essi (1447 b 23 sgg.) Aristotele dice che le diverse mimesi artistiche non differiscono tra di loro soltanto in rapporto agli oggetti che imitano, ma anche in rapporto ai diversi mezzi e alle diverse maniere con cui imitano. Ancor più importante e famoso è il secondo passo (1451 b 4), dove Aristotele dice che compito della poesia non è quello di imitare le cose accadute, bensì quello di imitare le cose « come potrebbero accadere » (οἷα ἂν γένοιτο). Cioè la mimesi artistica non consiste nel riprodurre tal quali le cose che si trovano nella realtà, bensì nel cogliere tra di esse quelle che possono avere un significato universale per tutti. Proprio in questo risiede, per Aristotele, la differenza tra la poesia e la storia: nel fatto cioè che la storia riproduce l'evento particolare, *hic et nunc*, la poesia invece mira a un'espressione universale, καθόλου.

MÜLLER, *Aristotelische Forschungen*, Halle 1869, II, p. 278; per la tesi contraria, cfr. E. BIGNAMI, *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze 1932, p. 72.

[1] Cfr. F. SOLMSEN, *Die Entwicklung der aristotelischen Logik und Rhetorik*, Berlin 1929, p. 221 sgg. Per i concetti di arte e di scienza in Isocrate, cfr. E. MIKKOLA, *Isokrates, seine Anschauungen im Lichte seiner Schriften*, Helsinki 1954, p. 66 sgg.

Questo noto brano aristotelico fu soggetto a molte e contrastanti interpretazioni, le quali possono ridursi a due interpretazioni fondamentali: quella dell'universale poetico come di un universale fantastico e quella invece come di un universale intellettualistico; la soluzione più probabile della questione è che entrambi i significati coesistano nel pensiero di Aristotele [1].

2. *La dottrina della catarsi.* La prima formulazione aristotelica della teoria della catarsi poetica si trova nell' VIII libro della *Politica* (1339 a). Qui Aristotele, per riabilitare la poesia dalla condanna platonica, enunzia tre possibili giustificazioni, basate su tre possibili teorie intorno alla natura dell'arte: l'arte (la μουσική) può per Aristotele essere considerata: in primo luogo come una forma di educazione (παιδεία); in secondo luogo come una purificazione terapeutica, cioè una « catarsi »; infine come un libero passatempo (διαγωγή). In questa enunciazione queste tre soluzioni non escono ancora dall' impostazione platonica del problema dell'arte. Platonica è evidentemente la prima soluzione, che misura il valore dell'arte col metro moralistico dei risultati pedagogici da essa conseguibili; platonica è anche la terza soluzione, che non esce da quel generico edonismo, che era una delle due alternative del pensiero socratico intorno all'arte. Anche la seconda soluzione è platonico-pitagorica, poiché considera la catarsi artistica come un fatto medico-terapeutico; però essa contiene in sé i germi di un'autonoma evoluzione della dottrina aristotelica.

In effetti, col procedere del suo pensiero e col suo progressivo allontanarsi dall' impostazione platonica, la prima soluzione, quella pedagogico-moralistica viene sostanzialmente abbandonata; invece la seconda e la terza soluzione, quella catartica e quella della διαγωγή tendono a fondersi in una nuova concezione. Da un lato cioè la catarsi non è più intesa come una terapia medica, ma come un processo di chiarificazione razionale delle passioni, dall'altro il concetto della διαγωγή viene riassorbito in quello della catarsi, giacché la catarsi viene concepita come un processo disinteressato, avente per fine solo se stesso. La prima realizzazione di questa nuova teoria si ha nella cosiddetta « seconda stesura » della *Retorica*, soprattutto nei primi capitoli del secondo libro. Come già notò il Solmsen [2], si ha qui una rivoluzione della concezione platonica del processo dimostrativo; mentre cioè per Platone il « chiarire » e il mostrare (il δηλοῦν) sono cosa diversissima e inconciliabile dal « trascinare passionalmente » (lo ψυχαγωγεῖν), Aristotele include invece qui lo ψυχαγωγεῖν nel δηλοῦν, elevando cioè la persuasione passionale alla sfera di quel processo di chiarificazione razionale, che è nella natura stessa della parola.

Nella *Retorica*, mentre Gorgia aveva affiancato sullo stesso piano quattro pas-

[1] Per l' interpretazione idealistica di questo passo cfr. la prefazione di M. Valgimigli alla seconda edizione della sua traduzione della *Poetica*, Bari 1934, p. 14 sgg.; per quella intellettualistica, cfr. G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954, p. 19 sgg.
[2] Cfr. F. Solmsen, *op. cit.*, p. 226.

sioni suscitate dalla poesia: il dolore, la gioia, il terrore, la compassione, Aristotele invece stacca le prime due, facendone una conseguenza non essenziale delle passioni, mentre annovera tra le passioni essenziali all'arte l' ira, il terrore, la compassione: « sono passioni quelle, mossi dalle quali si muta il giudizio e a cui seguono il dolore e la gioia, quali l' ira, il terrore, la compassione e le altre simili passioni e quelle ad esse contrarie » (*Rhet.* II, 1378, 20 sgg.). In questo modo Aristotele si avviava a svincolare le sue idee sull'arte da quell'edonismo estetico che, insieme al moralismo, aveva dominato il pensiero di Platone; infatti piacere e dolore sono pur considerati da lui come conseguenza dell'arte, ma non come la sua natura essenziale, sì che non sono neppure inclusi tra le passioni fondamentali della psicagogia artistica (così nell' *Etica Nicomachea*, 1105 b, piacere e dolore sono considerati non passioni, ma conseguenze di passioni).

Con questa complessa problematica va ricollegata la celebre definizione della tragedia nella *Poetica* (1449 b 24 sgg.), che è stata oggetto delle interpretazioni più disparate, le quali quasi sempre non hanno tenuto conto di quella problematica retorico-poetica: « la tragedia è la mimesi di un'azione seria e in sé compiuta.... che attraverso il terrore e la pietà effettua la catarsi di tali passioni ». Questa celebre enunciazione della dottrina della catarsi va inoltre collegata con altri due passi fondamentali della *Poetica*. Il primo di essi (1462 b 13) dice: « la poesia differisce anche riguardo all'effetto dell'arte: bisogna infatti che essa ottenga non un piacere qualsiasi, bensì il piacere di cui s' è detto »; il secondo (1453 b 11 sgg.): « non bisogna cercare dalla tragedia qualsiasi piacere, ma solo quello che le è proprio, poiché il poeta deve cercare il piacere che scaturisce, attraverso la mimesi, dal terrore e dalla pietà ». Collegando questo complesso di concetti, ne consegue anzitutto che la catarsi poetica non è qui intesa come una terapia magica, bensì come una chiarificazione e illuminazione delle passioni, in seguito alla quale consegue non una « guarigione », come volevano i Pitagorici, ma un piacere disinteressato. Però il piacere né si identifica con la catarsi, essendone solo una conseguenza, né è costitutivo dell'arte, bensì esso è considerato da Aristotele solo come un suo effetto; mentre essenziale è invece la causa di questo effetto, cioè la catarsi. Infine si può dire che Aristotele considera il terrore e la pietà non come le sole passioni costitutive della poesia, bensì come quelle proprie della tragedia, lasciando aperta la possibilità che altre passioni — come l' ira nominata dalla *Retorica* — siano sfruttate da altri tipi di poesia.

È probabile che nel secondo libro, ora perduto, della *Poetica* Aristotele abbia parlato anche di una catarsi comica: così sembrano testimoniare parecchie fonti neoplatoniche e bizantine [1]. Da esse si deduce che anche qui egli sosteneva probabilmente che la commedia conduce gli istinti del riso ad un sereno equilibrio (συμμετρία), togliendoli alla loro irrazionalità.

[1] Per la questione sull'esistenza e la possibile ricostruzione del secondo libro, ora perduto, della *Poetica* aristotelica, cfr. A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino 1953 e la bibliografia ivi riportata.

3. *Critica letteraria e retorica.* Secondo la *Poetica* aristotelica, le composizioni artistiche possono distinguersi in tre modi: a seconda del diverso mezzo con cui si compie la mimesi, a seconda dei diversi oggetti di tale mimesi, a seconda del diverso modo con cui si compie la mimesi (1447 a 16-17). Riguardo ai mezzi si distingue ad es. la pittura che impiega il colore dalla poesia che impiega la parola; riguardo agli oggetti si distingue la poesia seria da quella faceta; infine riguardo al modo, riprendendo la classificazione platonica, Aristotele distingue la poesia narrativa pura (ditirambi), quella drammatica (tragedia e commedia) e quella mista (epica). Fra i tre generi Aristotele istituisce una netta gerarchia, ponendo in testa la poesia drammatica, al secondo posto quella epica, al terzo quella narrativa. Della poesia in genere e di quella drammatica in particolare gli elementi costitutivi sono quattro: l'azione (μῦθος), i caratteri (ἤθη), il pensiero (διάνοια), l'elocuzione (λέξις), a cui si aggiungono, per la drammatica, altri due elementi esteriori, la musica (μελοποιία) e la scenografia (ὄψις). Tra essi per Aristotele prevale di gran lunga l'azione ed è per questo ch'egli considera superiore alle altre l'arte drammatica.

La legge fondamentale che Aristotele pone alla costituzione della composizione poetica è la legge di verosimiglianza: l'azione poetica deve cioè svolgersi secondo uno sviluppo che appaia verosimile e necessario, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον (1452 a 21). Molto si è discusso se questa legge vada intesa come un principio di pura coerenza fantastica o invece come una legge realistica di verosimiglianza esteriore; ma assai probabilmente entrambi i significati sono presenti nel principio aristotelico.

Aristotele ha variamente applicato questo suo principio sia alla precettistica della « peripezia » e del « riconoscimento » (che per lui sono le due forme essenziali della azione tragica); sia alla costituzione dei caratteri, che devono essere conformi alla natura del personaggio (ἁρμόττοντα) e coerenti con se stessi (ὁμαλά); sia alla struttura dell'elocuzione, che si deve adattare ai diversi generi di poesia. Una particolare applicazione di questo principio è il precetto dell'unità d'azione della tragedia, affermato da Aristotele nei capp. VII, VIII e XXIII della *Poetica*; quanto invece alle unità di tempo e di luogo, Aristotele non le affermò mai nella forma in cui gliele attribuirono i precettisti del Rinascimento, bensì fece solo due constatazioni di fatto: che cioè la tragedia dei suoi tempi cercava « il più possibile di contenersi in un sol giro di sole o di uscirne di poco » (1449 b 12 sgg.), e che non ammetteva molti luoghi di azione, ma solo « quella parte che ha luogo sulla scena » (1459 b 24-25).

Quanto al metodo d' interpretazione del testo, nel cap. XXV della *Poetica* Aristotele ha cercato di conciliare il metodo κατὰ διάνοιαν con quello καθ' ὑπόνοιαν: egli cioè ammette che alcuni passi poetici possano interpretarsi in senso metafisico, altri in senso letterale. Su tale base egli enunzia dodici possibili soluzioni di quesiti di critica letteraria: essi sono la prima esplicita teorizzazione della critica letteraria che possediamo nella storia dell'estetica.

Collegata con l'estetica aristotelica è anche la *Retorica*, in particolare la

cosiddetta « *Retorica* recente », la cui parte culminante è costituita dal proemio al secondo libro della *Retorica*, dove ben si delineano i rapporti tra retorica e poetica. Aristotele ammette cioè quali elementi fondamentali dei sillogismi retorici, accanto ai luoghi comuni, le protasi proprie dei singoli argomenti. Con ciò si delinea un compito della retorica che è costituito dalla mediazione tra l'evento singolo e il concetto universale: proprio della « protasi particolare » infatti è il vedere il fatto singolo alla luce della possibilità universale. In questo modo Aristotele sembra aver delineato definitivamente i confini e i limiti di poetica e di retorica: nel campo dell'*enthymema*, cioè di un ragionamento astratto, la retorica compie una funzione chiarificatrice, illuminando il particolare alla luce dell'universale; nel campo delle passioni umane, invece, la catarsi poetica compie anch'essa una funzione chiarificatrice proiettando su cose accadute la luce della possibilità universale.

BIBLIOGRAFIA

Una buona bibliografia sull'estetica aristotelica, sino al 1928, è quella di L. Cooper a. A. Gudeman, *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, New Haven 1928. Per gli anni seguenti, sino al 1945, si può vedere la bibliografia in appendice alla seconda edizione della *Poetica* curata da A. Rostagni, Torino 1950.

OPERE GENERALI SULL' ESTETICA ARISTOTELICA

A. Döring, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena 1876.

C. Bénard, *L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs*, Paris 1889.

G. Finsler, *Plato und die aristotelische Poetik*, Leipzig 1900.

K. Svoboda, *L'esthétique d'Aristote*, Brno 1927.

A. Rostagni, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, in « Studi italiani di filologia classica », N. S., II (1921); *Il dialogo aristotelico* Περὶ ποιητῶν, « Riv. fil. cl. », 1926 e 1927; ora in *Scritti minori*, I, cit., pp. 255-356.

SULLE QUESTIONI PARTICOLARI SOPRA TRATTATE

E. Bignami, *La poetica di Aristotele e il concetto di arte presso gli antichi*, Firenze 1931.

M. Timpanaro Cardini, *Physis e techne in Aristotele*, in *Studi di filosofia greca* a cura di V. E. Alfieri e M. Untersteiner, Bari 1950.

U. Galli, *La mimesi artistica secondo Aristotele*, in « Studi italiani di fil. classica », N. S., IV (1926).

N. Festa, *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi nel dramma*, Firenze 1901.

H. J. Hartmann, Κάθαρσις παθημάτων, in « Mnemosyne », XLVI (1918), pp. 271-80.

[TESTI]

1. *ESSENZA E ORIGINI DELLA POESIA COME MIMESI LA TRAGEDIA E I SUOI ELEMENTI*

ARISTOTELE, *Poetica*, capp. I-IX

1. Della poetica in sé e de' suoi generi, e qual funzione abbia ciascuno di essi; come debbano essere costituite le favole se si vuole che l'opera del poeta riesca perfetta; inoltre, di quante e di quali parti ogni singolo genere si compone; e similmente, di tutti gli altri problemi che rientrano in questo medesimo campo di ricerca, ecco gli argomenti di cui voglio trattare: e ne tratterò incominciando, secondo l'ordine naturale, da ciò che viene prima.

L'epopea e la tragedia, come pure la commedia e la poesia ditirambica, e gran parte dell'auletica e della citaristica, tutte quante, considerate da un unico punto di vista, sono mimèsi [o arti di imitazione]. Ma differiscono tra loro per tre aspetti: e cioè in quanto, o imitano con mezzi diversi, o imitano cose diverse, o imitano in maniera diversa e non allo stesso modo.

Come infatti ci sono artisti i quali, per imitare e ritrarre più soggetti — o lo facciano con coscienza della loro arte o per mera consuetudine — adoperano forme e colori, mentre altri si valgono della voce; così accade anche nelle arti sopra dette. Nelle quali, per ciò che hanno di comune, i mezzi della mimési sono il ritmo, il linguaggio e l'armonia; e questi mezzi o sono adoperati separatamente l'uno dall'altro o si trovano mescolati insieme. Così, per esempio, si valgono esclusivamente dell'armonia e del ritmo l'auletica e la citaristica e quante altre arti vi possono essere virtualmente simili a queste, come l'arte di sonar la zampogna; del solo ritmo senza l'armonia si vale in genere l'arte dei danzatori: anche costoro di fatti col ritmo di certi lor gesti e movimenti riescono a rappresentare caratteri, casi e azioni. C'è poi un'altra forma di arte la quale si vale del linguaggio puro e semplice [cioè senza l'accompagnamento musicale], o in prosa o in versi; e, se in versi, sia mescolandone insieme di più specie, sia adoperandone di una specie sola. Questa forma di arte, fino a oggi, si trova a essere senza nome. E veramente io non saprei con qual nome generico chiamare i mimi di Sòfrone e di Xenarco e i dialoghi socratici; e non lo saprei neanche se la mimèsi [in questi due casi sopra detti] fosse fatta in trimetri o in elegiaci o in altri versi di simil genere. Vero è che gli uomini, congiungendo

insieme il nome di «compositore» o «poeta» col nome del metro, dicono «poeti elegiaci» o «poeti epici», come se codesto appellativo di «poeti» derivasse loro non già dalla mimèsi ma in generale e senz'altra distinzione dal metro: tanto che, per esempio, se uno dà fuori, in versi, qualche trattato di medicina o di scienza naturale, costui per abitudine lo chiamano poeta. Ma in realtà non c' è niente di comune fra Omero ed Empedocle a eccezione del verso; e perciò quello sarebbe chiamarlo poeta, questo invece non poeta ma fisiologo. Ci troveremmo nella stessa condizione con uno scrittore il quale facesse un'opera di mimèsi mescolando insieme ogni sorta di metri, come fece Cherèmone nel suo *Centauro*, che è una rapsodia composta in tutti i versi possibili: ebbene, anche costui [in quanto imitatore] sarebbe giusto chiamarlo poeta.

Queste sono le distinzioni che si dovevano fare su questo argomento. Ci sono poi alcune forme di arte le quali si valgono di tutti insieme i mezzi sopra detti, cioè del ritmo, della melodia e del verso: così la poesia ditirambica e quella dei nòmi da un lato, la tragedia e la commedia dall'altro. Con questa differenza però, che le prime due adoperano tutti codesti mezzi contemporaneamente, le altre due [separatamente, cioè] parte per parte.

Ecco dunque quali credo siano le differenze tra le varie arti per ciò che appartiene ai mezzi onde si fa la mimèsi.

II. Ora, siccome gli imitatori imitano persone che agiscono, e queste persone non possono essere altrimenti che o nobili o ignobili, — perché i due unici criteri su cui si fonda la diversità dei caratteri possiamo pur dire che siano sempre questi, e tutti gli uomini infatti differiscono nel carattere in quanto sono virtuosi o non virtuosi, — [costoro dunque imiteranno] o uomini migliori di noi o peggiori di noi o come noi. Così fanno i pittori. Polignòto, per esempio, raffigurò esseri migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili. È chiaro pertanto che anche ciascuna delle forme di mimèsi sopra nominate avrà di queste differenze, e che l'una sarà diversa dall'altra in quanto siano diversi, nel modo che ho detto, i soggetti imitati. Anche nell'orchestica, nella auletica e nella citaristica si possono dare di tali differenze e così anche nelle arti della parola, sia prosa siano versi senza accompagnamento musicale. Per esempio, Omero rappresentò personaggi migliori di noi, Cleofonte simili a noi, Egèmone di Taso, il primo che scrisse parodie, e Nicòcare, l'autore della *Diliade*, peggiori di noi. Lo stesso si può dire a proposito dei ditirambi e dei nòmi: dove i personaggi possono essere [diversamente] rappresentati, come fecero, ad esempio, < .... e Ar > ga < nei loro .... >, Timòteo e Filòsseno nei loro *Ciclopi*. E questa è appunto la differenza onde anche si distinguono tragedia e commedia: ché l'una

tende a rappresentare personaggi peggiori, l'altra migliori degli uomini di oggi.

III. C' è poi, oltre queste, una terza differenza, la quale consiste nel modo onde i singoli oggetti possono essere imitati. Infatti, dato che siano eguali i mezzi della imitazione ed eguali gli oggetti, il poeta può tuttavia imitare in due modi diversi: e cioè, o in forma narrativa, — e in questo caso egli può assumere personalità diverse, come fa Omero, o può narrare in persona propria, rimanendo sempre lo stesso senza alcuna trasposizione; — o in forma drammatica: e allora sono gli attori i quali rappresentano direttamente tutta intiera l'azione come se ne fossero essi medesimi i personaggi viventi e operanti.

Queste dunque, come dissi a principio, sono le tre differenze in cui si distingue la mimèsi, e cioè nei mezzi, negli oggetti, nei modi. Così che, se da un lato Sofocle possiamo considerarlo un imitatore dello stesso Omero, in quanto ambedue imitano personaggi nobili; dall'altro possiamo considerarlo dello stesso genere di Aristofane, in quanto ambedue imitano personaggi che operano e agiscono. Questa è anche la ragione, dicono alcuni, per cui codesti componimenti sono chiamati «drammi» [, cioè «azioni»]: appunto perché imitano persone che «agiscono» δρῶντας. E questa stessa è la ragione per cui e della tragedia e della commedia pretendono essere stati inventori i Dori: più precisamente, della commedia si vantano inventori i Megaresi, tanto quelli della Grecia continentale i quali credono che la commedia sia nata fra loro quando Mègara si reggeva a governo democratico, quanto i Megaresi della Sicilia, perché di codesta era il poeta Epicarmo che era molto più antico [dei più antichi poeti comici attici] Chiònide e Magnète; e della tragedia si vantano inventori alcuni Dori del Peloponneso. Tutti costoro si fondano su argomenti etimologici: osservando che mentre essi, nella loro lingua, i villaggi li chiamano κῶμαι, gli Ateniesi invece li chiamano δῆμοι; e così, secondo loro, gli attori comici, κωμῳδοί, avrebbero derivato codesto nome non dal verbo κωμάζειν, «far baldoria», ma dal loro andar vagando di villaggio in villaggio, κατὰ κώμας, perocché in città non erano tollerati; e aggiungono che mentre essi il concetto di «fare» lo esprimono con la parola δρᾶν, gli Ateniesi invece dicono πράττειν.

E così delle varietà della mimèsi, quante sono e di che natura sono, può bastare questo che s' è detto.

IV. Due sembrano essere, in generale, le cause che hanno dato origine alla poesia; e tutte due sono proprie della natura umana. La prima causa è questa. L' imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino

dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione. Anche si noti che le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione; e che dei prodotti dell' imitazione si dilettano tutti. Una prova di ciò che dico è quel che succede nella comune esperienza: poiché quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche, massime se riprodotte il più realisticamente possibile, ci recano diletto; come per esempio le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri. E il motivo è questo, che l'apprendere non è solamente per i filosofi un piacere grandissimo, ma anche per gli altri uomini allo stesso modo; solo che gli altri uomini vi partecipano con minore intensità. Infatti il diletto che proviamo a vedere le immagini delle cose deriva appunto da ciò, che, attentamente guardando, ci interviene di scoprire e di riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti, come se, per esempio, [davanti a un ritratto, uno esclamasse:] Sì, è proprio lui! Che se per avventura non si sia veduto prima, in natura, l'originale, non sarà certo l' immagine sua in quanto ne sia la fedele imitazione che ci recherà diletto, ma ci diletteranno l'esattezza dell'esecuzione, il colorito o qualche altra causa di simil genere. La seconda causa è questa. Essendo naturali in noi [non pur la tendenza all' imitazione in genere, ma anche e più precisamente] la tendenza a imitare mediante < il linguaggio >, l'armonia e il ritmo, — i metri si sa bene che sono varietà del ritmo, — così è avvenuto che coloro i quali fin da principio avevano per queste cose, più degli altri, una loro disposizione naturale, procedendo poi con una serie di lenti e graduali perfezionamenti, dettero origine alla poesia; la quale appunto si svolse e perfezionò da rozze improvvisazioni.

Questa poesia si differenziò secondo l' indole particolare dei diversi poeti: ché quelli che erano di animo più elevato rappresentavano azioni nobili e di nobili personaggi, quelli di animo meno elevato rappresentavano azioni di gente dappoco; e così, da principio, questi composero canti di vituperio, altri, inni ed encomi. Di nessuno dei poeti anteriori a Omero possiamo ricordare poesie di questo genere, pur essendo probabile che [di poeti che componessero canti di vituperio] ce ne fossero anche allora parecchi; ma possiamo ricordarne a partire da Omero: per esempio il *Margite*, che è di Omero, e così via. In queste poesie venne in uso naturalmente, poiché vi si adattava, anche il metro dell' invettiva o «giambico»; il quale anche oggi si chiama giambico perché appunto in questo metro solevano inveire, ἰάμβιζον, gli uni contro gli altri. E così ci furono, tra gli antichi, poeti in metro eroico e poeti in metro giambico. Ma come anche nel genere serio Omero fu il poeta

per eccellenza, — egli infatti fu unico non solamente per la bellezza del suo stile ma anche per il carattere drammatico che seppe dare alle sue composizioni poetiche, — così egli fu anche il primo che rivelò e segnò le linee fondamentali della commedia, poetando drammaticamente non già l' invettiva personale ma il ridicolo puro e semplice. E di fatti il *Margite* ha con le nostre commedie quello stesso rapporto che hanno con le nostre tragedie la *Iliade* e l' *Odissea*. Ma appena comparvero in luce la tragedia e la commedia, quelli che da lor propria natura si sentivano attratti verso l'uno e verso l'altro dei due generi di poesia già esistenti, ecco che costoro divennero, gli uni scrittori di commedie anzi che di giambi, gli altri scrittori di tragedie anzi che di canti epici: e ciò perché queste due nuove forme di arte avevano ormai acquistato più importanza di quelle e più di quelle erano tenute in pregio dal pubblico.

Riguardo alla questione se la tragedia, così a giudicarla in se stessa come in rapporto alle rappresentazioni teatrali, siasi ormai svolta compiutamente ne' suoi elementi costitutivi o no, questa potrà esser materia di altra ricerca.

Or dunque la tragedia fu da principio una rudimentale improvvisazione. — E, come la tragedia, così anche la commedia: se non che la tragedia ripete la sua origine dai cantori del ditirambo, la commedia dai cantori de' canti fallici, i quali sono in uso ancor oggi in parecchie città. — Ma poi lentamente si accrebbe, aiutando i poeti a sviluppare tutti que' suoi germi che si venivano man mano rivelando; e dopo che fu passata attraverso molti mutamenti ed ebbe raggiunta la sua propria forma naturale, allora si arrestò. [I principali gradi del suo sviluppo furono questi]. Primo Eschilo portò da uno a due il numero degli attori; diminuì l' importanza del coro, e fece del dialogo la parte principale. Tre attori introdusse Sofocle e aggiunse la decorazione della scena. Anche si noti che solo in un momento relativamente lontano dalle sue origini, e cioè quando, mediante l'abbandono di ogni elemento satiresco, si distaccò dalle favole brevi e dallo stile giocoso, ella conseguì la sua propria estensione e gravità. Allora, anche il tetrametro trocaico fu sostituito dal trimetro giambico. Perché dapprima, essendo codesta poesia satiresca, si era adoperato il tetrametro trocaico come quello che meglio si addiceva alla danza mimica dei satiri; ma poi, sviluppatosi il dialogo, la natura stessa della cosa aiutò a trovare il metro conveniente. E veramente il giambo è di tutti i metri quello che imita più da vicino il linguaggio parlato; di che è prova il fatto che, nella conversazione ordinaria, di giambi ne facciamo spessissimo, di esametri invece poche volte e solo se ci allontaniamo dal tono famigliare. Un'altra mutazione fu l'aumento del numero degli episodi. Di altre cose secondarie, come e quando, per esempio, secondo la tradizione, furono aggiunti via via singoli abbellimenti, sia

come già detto; perché sarebbe, credo, una impresa assai faticosa discorrere di ogni cosa dettagliatamente.

v. La commedia è, come dissi, imitazione di persone più volgari dell'ordinario; non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza [o fisica o morale], bensì [di quella sola specie che è il ridicolo: perché] il ridicolo è una partizione speciale del brutto. Il ridicolo è qualche cosa come di sbagliato e di deforme, senza essere però cagione di dolore e di danno. Così, per esempio, tanto per non uscire dall'argomento che trattiamo, la maschera comica: la quale è qualche cosa di brutto e come di stravolto, ma senza dolore.

Ora, i successivi mutamenti della tragedia e coloro che li produssero non ci sono ignoti; ma della commedia, poiché da principio non fu tenuta in gran conto, non possiamo dire altrettanto. Di fatti una compagnia di attori e coreuti comici solamente tardi fu dall'arconte conceduta ai poeti; e i commedianti fin allora avevan dovuto provvedere a ogni cosa da sé. Di poeti comici propriamente detti si ha notizia quando già la commedia erasi in qualche modo costituita entro due forme determinate; ma chi introdusse le maschere comiche, e chi i prologhi, e chi aumentò il numero degli attori, di tutto questo e di altre cose siffatte non sappiamo niente. A comporre favole di argomento non personale sappiamo che cominciarono Epicarmo e Fòrmide; cosicché anche per questo rispetto la commedia ci venne originariamente dalla Sicilia. Degli scrittori ateniesi il primo che abbandonò la commedia giambica o di invettiva personale e si dette a scrivere composizioni di carattere generico, cioè favole [con personaggi e intreccio di sua propria invenzione], fu Cratète.

Per tornare alla tragedia, questa e l'epopea sono venute a trovarsi d'accordo in questo soltanto, che tutte e due sono mimèsi di soggetti eroici, per mezzo della parola. Ma in quanto la poesia epica adopera un metro unico e ha carattere narrativo, questo è un primo punto di differenza. Anche differiscono nella estensione, perché la tragedia cerca quanto più può di tenersi entro un sol giro di sole o lo sorpassa di poco, mentre l'epopea non ha limiti di tempo. E così questo è un secondo punto di differenza, sebbene da principio, a questo riguardo, si praticasse anche nelle tragedie la stessa libertà che nei poemi epici. Un terzo punto di differenza è nei loro elementi costitutivi: dei quali alcuni sono comuni alla tragedia e all'epopea, altri sono peculiari della tragedia soltanto. Perciò chi è capace di vedere se una tragedia è bella o brutta, costui sarà anche capace di vedere se è bello o brutto un poema epico; perché tutti gli elementi del poema epico si trovano nella tragedia, mentre non tutti gli elementi della tragedia si trovano nel poema epico.

VI. Della mimèsi in esametri e della commedia dirò più avanti; parliamo ora della tragedia e anzi tutto riassumiamo quella definizione della sua essenza che risulta dalle cose già dette. Tragedia dunque è mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni. Dico linguaggio abbellito quello che ha ritmo, armonia e canto; e dico di varie specie di abbellimenti ma ognuno a suo luogo, in quanto che in alcune parti è adoperato esclusivamente il verso, in altre invece c' è anche il canto.

Ora, poiché la mimèsi è fatta da persone che agiscono direttamente, ne segue anzi tutto che uno degli elementi della tragedia dovrà pur essere l'ordinamento materiale dello spettacolo; poi c' è la composizione musicale e terzo il linguaggio. Questi [due ultimi] sono i mezzi della mimèsi. Chiamo linguaggio la stessa composizione di versi; e quanto alla composizione musicale è cosa chiarissima in tutto il suo valore. Ma siccome la tragedia è mimèsi di un'azione, e un'azione implica un certo numero di persone che agiscono, le quali non possono non avere o questa o quella qualità sia riguardo al loro carattere sia riguardo al loro pensiero; — per questo infatti noi usiamo dire che anche le azioni hanno certe loro qualità; e due sono naturalmente le cause determinanti delle azioni, pensiero e carattere, dalle quali, e cioè dalle azioni che ne risultano, dipendono la fortuna e la sfortuna di tutti gli uomini; — così dunque mimèsi dell'azione è la favola: e qui appunto io intendo per favola la composizione di una serie di atti o di fatti. Dico poi carattere quell'elemento per cui alle persone che agiscono attribuiamo o questa o quella qualità; e dico pensiero tutto ciò per cui i personaggi di un dramma dimostrano, parlando, qualche cosa di particolare o anche enunciano una verità generale. Sono sei dunque gli elementi costitutivi di ogni tragedia, onde resulta quel carattere speciale che distingue la tragedia [da altre composizioni letterarie]: e sono, la favola, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la composizione musicale. Di questi sei elementi due concernono i mezzi della mimèsi, uno il modo, tre gli obbietti; oltre a questi non c' è altro. E non è certo piccolo, per dir così, il numero dei poeti che hanno adoperato tutt'e sei questi elementi; né c' è infatti tragedia la quale non abbia, alla pari di ogni altra, spettacolo, carattere, favola, linguaggio, canto, pensiero.

Il più importante di questi elementi è la composizione dei casi [cioè la favola]. Perché la tragedia non è mimèsi di uomini, bensì di azione e di vita, che è come dire di felicità < e di infelicità; e la felicità > e la infelicità si risolvono in azione, e il fine stesso [della vita, cioè la felicità], è

una specie di azione, non una qualità. Ora gli uomini sono di questa o quella qualità se considerati rispetto al carattere, ma rispetto alle azioni sono felici o infelici. Non dunque i personaggi di una azione drammatica agiscono per rappresentare determinati caratteri, ma assumono questi caratteri per sussidio e a cagione dell'azione. D'onde segue che il complesso dei casi, ossia la favola, è ciò appunto che costituisce il fine della tragedia; e si sa bene che di tutte le cose il fine è sempre la più importante. Anche si osservi che senza azione non ci potrebbe esser tragedia, senza caratteri sì. Infatti le tragedie della più parte de' poeti recenti sono assai povere di caratteri; e in generale tra i poeti [anche non drammatici] ce ne sono parecchi che hanno questo difetto. E così anche tra i pittori, Zeusi, per esempio, si trova, di fronte a Polignòto, in questa medesima condizione: perché Polignòto è un valente dipintore di caratteri, mentre la pittura di Zeusi di espressioni di carattere è piuttosto sfornita.

Ancora: se uno metta insieme soltanto una bella serie di parlate che siano espressione di caratteri e anche siano perfette rispetto alla dizione e al pensiero, costui non potrà mai raggiungere quell'effetto che dicemmo proprio della tragedia; ma molto meglio potrà raggiungerlo con una tragedia che sia men ricca di cotesti elementi e abbia invece la favola, cioè un ben ordinato intreccio di fatti. Si aggiunga poi che i mezzi più efficaci onde la tragedia trascina l'animo degli spettatori, le peripezie e i riconoscimenti, sono parti della favola [, non de' caratteri o d'altro elemento]. E un'altra prova di ciò che dico è il fatto che anche quelli che incominciano a poetare riescono più presto a dimostrarsi abili nello stile e nella pittura dei caratteri che non nella composizione della favola; e del resto è quello che è capitato su per giù a tutti quanti i primi poeti drammatici. Dunque la favola è l'elemento primo e come l'anima della tragedia; in seconda linea vengono i caratteri. Qualche cosa di simile accade anche nella pittura: che se uno difatti imbrattasse, fosse pur dei colori più belli, una tela, ma senza un disegno prestabilito, costui non potrebbe dilettare allo stesso modo che se disegnasse in bianco i soli contorni di una figura. E la tragedia, ripeto, è mimèsi di azione; e appunto per codesta azione ella è sopra tutto mimèsi di persone che agiscono. In terzo luogo viene il pensiero: il quale consiste nella capacità di esprimere sopra un dato argomento tutto ciò che gli è inerente e che gli conviene; il che, rispetto alla eloquenza in genere, è sottoposto alle leggi della politica e della retorica. Di fatti gli antichi poeti introducevano i lor personaggi a parlare come uomini di stato, i moderni invece li fanno parlare da retori. E [c'è tra carattere e pensiero questa differenza:] il carattere è quell'elemento onde risultano chiare le intenzioni morali di una persona, quali cose cioè, ove codeste intenzioni non siano chiare per se medesime,

una persona preferisce e quali schiva; perciò mancano di carattere quei discorsi nei quali chi parla non ha motivo alcuno né di preferire né di schivare alcunché; il pensiero si ha in quelle espressioni nelle quali si dimostra come una cosa è o non è, o dove si enuncia una massima generale. Il quarto degli elementi, in quanto si considera la tragedia come opera letteraria, è la dizione: e intendo per dizione, come già fu detto, la espressione del pensiero mediante la parola; il che vale ugualmente così per le opere in versi come per le opere in prosa. Restano altri due elementi [non letterari]: la composizione musicale, che degli abbellimenti [esterni] di una tragedia è il più importante, e l'apparato scenico; il quale ha senza dubbio una grande efficacia su l'animo degli spettatori, ma non ha che far niente con la nostra ricerca [su l'essenza della tragedia] e nemmeno con la poetica in generale. Perocché il fine proprio della tragedia è conseguibile anche senza rappresentazione scenica e senza attori; dirò di più, che per fornire un bell'apparato scenico è più adatta l'arte dello scenografo che non quella del poeta.

VII. Definiti così questi elementi, diciamo ora come ha da essere la struttura dell'azione [o della favola], visto che è questo il primo e il più importante elemento della tragedia. Noi abbiamo già stabilito che la tragedia è mimèsi di un'azione perfettamente compiuta in se stessa, tale cioè da costituire un tutto di una certa grandezza; perché ci può essere un tutto anche senza grandezza. Un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui. Fine al contrario è ciò che per sua propria natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa, o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente le sussegua nell'ordine normale [e verisimile] dei fatti; e dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui. Bisogna dunque che le favole, se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto capiti, né dovunque capiti finiscano; ma si attengano a quelle idee di principio e di fine che abbiamo ora dichiarato. Inoltre, siccome il bello, sia esso un essere animato o sia un qualunque altro oggetto purché egualmente costituito di parti, non solo deve presentare in codeste parti certo suo ordine, ma anche deve avere, e dentro determinati limiti, una sua propria grandezza; — di fatti il bello consta di grandezza e di ordine: né quindi potrebbe esser bello un organismo eccessivamente piccolo, perché in tal caso la vista si confonde attuandosi in un momento di tempo quasi impercettibile; e nemmeno un organismo eccessivamente grande, come se si trattasse, per esempio, di un essere di dieci mila stadi, perché allora l'occhio non può abbracciare tutto l'oggetto nel suo insieme e sfuggono a chi guarda

l'unità sua e la sua organica totalità; — da tutto questo adunque risulta che, come nei corpi in genere e negli organismi viventi, [se vogliono essere giudicati belli,] deve esserci una certa grandezza, e questa ha da essere facilmente visibile nel suo insieme con un unico sguardo, così anche nelle favole deve esserci una certa estensione, e questa ha da potersi con facilità abbracciare nel suo insieme con la mente. Se non che, definire il limite pratico di questa estensione della favola in rapporto ai concorsi drammatici e alla tolleranza degli spettatori, non è ufficio di questa nostra ricerca intorno alla poesia: che se si dovessero [, per così dire, in un solo concorso drammatico,] rappresentare un centinaio di tragedie, bisognerebbe rappresentarle regolandosi con la clèssidra, come dicono che una volta in certa occasione fu fatto. Ma la definizione teorica, quale risulta dalla natura della cosa in sé, è questa: tanto più bella, rispetto alla lunghezza, sarà sempre quella favola che più sarà lunga senza oltrepassare i limiti entro cui può essere chiaramente abbracciata di un unico sguardo dal principio alla fine. E, per dare una definizione più semplice, possiamo aggiungere: una lunghezza tale in cui, mediante una serie di casi che si vengano consecutivamente svolgendo l'uno dall'altro secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità, sia possibile [ai personaggi principali dell'azione] di passare dalla felicità alla infelicità o da questa a quella. Ecco un limite sufficiente per la grandezza di una favola tragica.

VIII. A costituire l'unità di una favola non basta, come credono alcuni, ch'ella si aggiri intorno a un unico personaggio. Molte, anzi innumerevoli cose possono capitare a una persona senza che tuttavia alcune di esse sian tali da costituire [fra loro e con le altre] unità; e così, anche le azioni di una persona possono essere molte senza che tuttavia ne risulti un'unica azione. Perciò mi pare siano in errore tutti quei poeti che hanno composto un' *Eracleide*, una *Teseide* e altrettali poemi: costoro credono che, essendo uno l'eroe, per esempio, Èracle, abbia da essere una anche la favola che tratta di Èracle. Omero invece, come per ogni altro rispetto si distingue da tutti i poeti, così anche in questo, mi sembra, vide giusto, o per conoscenza di teorie artistiche o per naturale genio: perocché, poetando l' *Odissea*, non si mise a poetare tutti i casi che capitarono a Odisseo, come, per esempio, che fu ferito sul Parnaso, e che si fece passare per pazzo quando i Greci si radunarono per la spedizione; — due casi de' quali, perché ne accadde uno, non era affatto né necessario né verisimile che dovesse accadere anche l'altro; — ma compose la *Odissea*, e così anche la *Iliade*, intorno a un'azione unica nel senso che veniamo dichiarando. Come dunque nelle altre arti di imitazione la mimèsi è una se uno è il suo obbietto, così anche la favola, poiché è

mimèsi di azione, deve essere mimèsi di un'azione che sia unica e cioè tale da costituire un tutto compiuto; e le parti che la compongono devono essere coordinate per modo che, spostandone o sopprimendone una, ne resti come dislogato e rotto tutto l'insieme. E in verità quella parte la quale, ci sia o non ci sia, non porta una differenza sensibile, non può esser parte integrale del tutto.

IX. Da quello che si è detto risulta chiaro anche questo, che ufficio del poeta non è descriver cose realmente accadute, bensì quali possono [in date condizioni] accadere: cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità. Infatti lo storico e il poeta non differiscono perché l'uno scriva in versi e l'altro in prosa; la storia di Erodoto, per esempio, potrebbe benissimo esser messa in versi, e anche in versi non sarebbe meno storia di quel che sia senza versi: la vera differenza è questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Perciò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare. Dell'universale possiamo dare un' idea in questo modo: a un individuo di tale o tale natura accade di dire o fare cose di tale o tale natura in corrispondenza alle leggi della verisimiglianza o della necessità; e a ciò appunto mira la poesia sebbene a' suoi personaggi dia nomi propri. Il particolare si ha quando si dice, per esempio, che cosa fece Alcibiade o che cosa gli capitò. Tutto questo, nella commedia, oggi [che la nuova ha sostituito l'antica], è divenuto chiarissimo: i poeti dapprima, con una serie di casi verisimili, inventano e compongono la favola, e poi, allo stesso modo, inventano e mettono i nomi ai personaggi; non fanno come gli [antichi] poeti giambici che poetavano intorno a persone vere e proprie. Nella tragedia i poeti si attengono ai nomi già fissati dalla tradizione [o mitica o storica]. E la ragione è questa, che è credibile ciò che è possibile. Or appunto, finché le cose non sono accadute, noi non siamo disposti a crederle possibili, ma è ben chiaro che sono possibili quelle che sono accadute, perché non sarebbero accadute se non erano possibili. Ciò non ostante, anche fra le tragedie, ce n' è di quelle in cui uno o due nomi soltanto sono conosciuti e gli altri sono inventati; in alcune poi di noto non c' è addirittura niente, come nell'*Anteo* di Agatòne, dove e nomi e fatti sono egualmente inventati, e non per cotesto la tragedia piace meno. Non bisognerebbe dunque esigere che ci si mantenesse rigidamente fedeli ai miti tradizionali su cui si fondano [in genere] le tragedie. E in verità sarebbe ridicolo aver di queste esigenze quando poi anche le cose note non a tutti sono note e tutti non di meno ne sono dilettati. D'onde si conclude chiaramente che il poeta ha da esser

poeta [cioè creatore] di favole anzi che di versi, in quanto egli è poeta solo in virtù della sua capacità mimetica [cioè creatrice], e sono le azioni che egli imita [o crea, non i versi]. Se poi capiti a un poeta di poetare su fatti realmente accaduti, costui non sarà meno poeta per questo: perocché anche tra i fatti realmente accaduti niente impedisce ve ne siano alcuni di tal natura [da poter essere concepiti non come accaduti realmente, ma] quali sarebbe stato possibile e verisimile che accadessero; ed è appunto sotto questo aspetto [della loro possibilità e verisimiglianza] che colui che li prende a trattare [non è il loro storico] ma il loro poeta.

(Trad. Manara Valgimigli dal vol. ARISTOTELE, *Poetica*, Bari, Laterza, 1934[3], pp. 49-85).

2. *FUNZIONE DELL' INTRECCIO E DEI PERSONAGGI NELLA CATARSI TRAGICA*

ARISTOTELE, *Poetica*, capp. XIV-XV

XIV. Il terrore e la pietà possono dunque esser suscitati dallo spettacolo scenico, ma anche possono scaturire dalla intrinseca composizione dei fatti; e questo naturalmente viene in prima linea ed è segno di miglior poeta. Perché la favola, anche indipendentemente dal vederla rappresentata su la scena, bisogna sia costituita in modo che pur solo chi ascolti la narrazione dei fatti accaduti riceva dallo svolgersi di codesti fatti un brivido di terrore e un senso di pietà. Il che si può provare ascoltando leggere, per esempio, la tragedia di Èdipo. Cercare di promuovere questi sentimenti mediante lo spettacolo scenico è cosa che non ha che fare con l'arte del poeta e ci deve pensare il corègo. Quelli poi che mediante lo spettacolo scenico vogliono darci, non già, dico, il senso del terribile [tragico], ma del mostruoso puro e semplice, costoro non hanno niente di comune con la tragedia. Perché dalla tragedia non si deve ricercare ogni sorta di diletto, ma quello solo che le è proprio. E siccome il diletto proprio della tragedia, e che il poeta deve procurare, è quello che scaturisce, mediante la mimèsi, da fatti che dèstino pietà e terrore, è chiaro che esso poeta deve introdurre nell'interno dell'azione drammatica [e non in accidenti esteriori] ciò appunto che potrà suscitare questi sentimenti.

Vediamo dunque, dei casi che intervengono, quali possono colpire di terrore il nostro animo, o, più tosto, quali possono destare la nostra commiserazione. Azioni che straordinariamente ci colpiscano debbono di necessità accadere tra persone le quali, o siano amiche fra loro, o siano nemiche, o

non siano né amiche né nemiche. Se è un nemico [che compia o mediti compiere] contro un nemico [alcuna di cotali azioni], non c' è niente in questo che muova la nostra pietà, sia che costui eseguisca di fatto la sua azione, sia che stia per eseguirla; e rimane solo quel senso di perturbamento che reca seco la catastrofe in se medesima. Lo stesso accadrebbe trattandosi di persone le quali non siano fra loro né amiche né nemiche. Ma quando codeste catastrofi avvengono tra persone legate da vincoli di parentela, come quando, per esempio, un fratello uccida o mediti di uccidere il fratello, o un figlio il padre, o una madre il figlio, o un figlio la madre, o comunque l'uno nuoccia all'altro in qualche simile modo, ecco quali sono i soggetti [veramente tragici] che il poeta deve ricercare. Perciò i miti bisogna lasciarli così come li abbiamo avuti: dico [cioè che non bisogna mutarli nei loro punti capitali;] per esempio, che Clitennestra morì uccisa dal [suo figliolo] Oreste ed Erifile dal [suo figliolo] Alcmeòne; ma al tempo stesso deve il poeta trovare un suo modo personale di valersi bellamente anche di ciò che la tradizione gli fornisce.

Dirò più chiaro che cosa voglio intendere con queste parole « valersi bellamente ». È possibile che l'azione si svolga alla maniera de' poeti antichi i quali, di solito, facevano che i loro personaggi operassero in perfetta coscienza e conoscenza [di sé e delle persone con cui avevano rapporto]; come fece anche Euripide rappresentando Medea che uccide i proprii figli. Ma è anche possibile che l'azione si compia senza che chi la compie sia consapevole della speciale terribilità sua, e solo più tardi venga a conoscenza dei vincoli di parentela [che lo legavano a coloro contro cui operò]: per esempio, l' *Édipo* [*re*] di Sofocle. Veramente nell' *Édipo* sofocleo questa azione ha luogo fuori della tragedia propriamente detta; ma ne possono accadere anche nell' interno della tragedia medesima, com' è il caso di Alcmeòne [nella tragedia omonima] di Astidamante o di Telègono nell' *Odisseo ferito* di [Sofocle]. V' è poi anche un terzo modo, oltre questi, e cioè di colui il quale, non conoscendo [qual vincolo di parentela lo leghi ad una data persona], sta per fare contro di essa qualche cosa di irreparabile; ma ecco che, prima di fare, viene a conoscere in tempo [codesta persona chi è]. Oltre questi tre, non ci sono altri casi possibili. E veramente non si possono dare che queste quattro situazioni: o fare o non fare consapevolmente; o fare o non fare inconsapevolmente. Di queste situazioni quella di colui che in piena coscienza sta per fare e poi non fa è la peggiore perché repugnante e non tragica, e di fatti non si risolve in nessuna catastrofe. Perciò nessun personaggio opera in codesto modo se non raramente; come nell'*Antigone* [di Sofocle] Èmone [quando sta per uccidere] Creonte [e poi non lo uccide]. Viene in secondo luogo che l'azione [consapevolmente meditata] di fatto si

compia. Migliore è il caso di colui che senza conoscere opera, e riconosce dopo avere operato. Qui non c'è niente di repugnante, e anzi il riconoscimento ci colpisce di stupore e di costernazione. Ottima fra tutte è la situazione che ricordammo per ultima: qual'è quella, per esempio, del *Cresfonte* [di Euripide], dove Mèrope sta per uccidere il figlio, ma lo riconosce in tempo e non lo uccide; o quella della *Ifigenia* [*in Tauride* di Euripide], dove la sorella [sta per uccidere] il fratello [, ma poi lo riconosce e non lo uccide]; o quella dell' *Elle*, dove il figlio, sul punto di consegnar la madre [ai nemici ?], la riconosce [e non la consegna].

Ecco dunque perché, come già fu detto, le tragedie si aggirano intorno a un numero limitato di famiglie: perché i poeti, nella loro ricerca di soggetti tragici, non già per alcuna conoscenza di norme artistiche, ma solo per caso, trovarono da introdurre nelle loro tragedie siffatto genere di situazioni; e così furon costretti a ricorrere a quel numero limitato di famiglie a cui cotali dolorosi accidenti erano capitati.

Della composizione de' fatti e di che natura le favole hanno da essere s'è discorso dunque sufficientemente.

XV. Per ciò che riguarda i caratteri, quattro sono i punti a cui si deve mirare. Il primo e il più importante è che essi siano nobili. Un personaggio avrà carattere se, come fu osservato, ciò ch'egli dice o fa mostri chiaramente qualche sua inclinazione morale; e quindi avrà carattere nobile se questa sua inclinazione sarà nobile, e così via. Siffatta nobiltà è possibile in ogni classe di persone: anche una donna e anche un servo possono avere nobiltà di carattere; benché veramente di questi due tipi l'uno sia piuttosto di natura inferiore, e l'altro sia generalmente di assai poco pregio. Il secondo punto è che i caratteri siano appropriati. C'è, per esempio, il carattere virile; ma non sarà proprio di una donna essere allo stesso modo di un uomo virile ed eloquente. Terzo punto è che i caratteri siano conformi [alla tradizione o mitica o storica]; e questa, in realtà, è cosa diversa dalla creazione di caratteri nobili e di caratteri appropriati nel senso che abbiamo ora dato a queste parole. Quarto punto è che i caratteri siano sempre coerenti a se stessi. Così che, per esempio, se anche la persona che fornisce il soggetto alla mimèsi è incoerente, o di tale natura [nella tradizione mitica o storica] è il carattere che il poeta si è proposto di rappresentare, ebbene, bisogna che [anche nella mimèsi] esso sia coerentemente incoerente. Un esempio di perversità di carattere non richiesta necessariamente dall'azione ce lo dà la figura di Menelao nell' *Oreste* [di Euripide]; esempi di sconvenienza [rispetto alla tradizione ?] o di mancanza di proprietà di carattere sono la lamentazione di Odisseo nella *Scilla* [di Timòteo] e la tirata ora-

toria di Melanippe [nella *Melanippe la saggia* di Euripide]; un esempio di incoerenza ce lo dà l' *Ifigenia in Aulide* [di Euripide]: dove l' Ifigenia che supplica [per la propria vita] non rassomiglia niente all' Ifigenia [che vuol morire] nella fine del dramma.

Dunque, anche nella pittura dei caratteri, come nella composizione dei fatti, bisogna aver sempre di mira ciò che è richiesto dalle leggi del necessario o del verisimile; cosicché, dato, per esempio, un personaggio di questo o quel carattere, ciò che egli dice o fa deve resultare appunto da cotesto suo carattere conformemente alle leggi della necessità o della verisimiglianza; allo stesso modo che, dato un fatto, se un altro fatto succede a quello, anche questa successione ha da resultare conforme alle leggi della necessità o della verisimiglianza.

È evidente pertanto che anche gli scioglimenti delle tragedie debbono venir fuori dalla struttura della tragedia in se stessa, e non da un artificio meccanico come nella *Medea* [di Euripide], e come pure in quel punto della *Iliade* che si riferisce alla [provocata e poi impedita] partenza [dei Greci da Troia]. Dell'artificio scenico si può far uso per ciò solo che è fuori dell'azione drammatica, sia per quei fatti che accaddero prima e che lo spettatore non è in grado di conoscere, sia per quelli che dovranno accadere poi e che quindi hanno bisogno di esser predetti e annunziati. Si sa che noi attribuiamo agli dèi questo privilegio di poter vedere ogni cosa. Né ha da esserci nello svolgimento dell'azione alcunché di irrazionale; e, se questo è inevitabile, sia fuori della tragedia, com' è nell' *Édipo* [*re*] di Sofocle.

Ora, siccome la tragedia è mimèsi di persone superiori al livello comune, sarà bene che i poeti seguano l'esempio dei buoni pittori di ritratti: i quali, riproducendo le fattezze peculiari di un individuo, ne disegnano un ritratto che senza venir meno alla somiglianza è tuttavia più bello dell'originale. E così anche il poeta che voglia riprodurre persone o troppo facili o troppo remissive o con altrettali infermità di carattere, deve, pur conservando in loro codesti tratti speciali, improntarle a una conveniente nobiltà e grandezza. Un esempio [del modo come può essere idealmente raffigurato] un carattere duro e caparbio ce lo offre il tipo di Achille in Agatone e in Omero.

Questi principii è bene che il poeta li abbia sempre presenti; ma oltre questi è anche bene egli tenga conto di certe norme che si determinano relativamente alle impressioni del pubblico, — e s' intende che io parlo solo di quelle impressioni che sono direttamente connesse con la sua arte di poeta; — perché non è difficile anche sotto questo rispetto cadere in parecchi errori. Ma di ciò è stato discorso abbastanza negli scritti che ho già pubblicati.

(Trad. M. Valgimigli dal vol. ARISTOTELE, *Poetica*, Bari, Laterza, 1934[2], pp. 103-17).

3. *PRINCIPI GENERALI DI CRITICA LETTERARIA*

ARISTOTELE, *Poetica*, capp. XXV-XXVI

XXV. Riguardo ai problemi e alle loro soluzioni, quanti siano e quali siano i punti di vista da cui si possono esaminare, si vedrà chiaramente ragionando come segue.

Il poeta è imitatore allo stesso modo del pittore o di un qualunque altro artefice di immagini; egli pertanto non potrà mai esimersi dall'imitare [o rappresentare] le cose se non nell'uno o nell'altro di questi tre aspetti: o come esse furono o sono, o come si dice e si crede che siano [o siano state], o come dovrebbero essere.

Come mezzo di espressione il poeta si vale del linguaggio, che è quanto dire anche di parole forestiere [o rare] e di metafore. Ci sono poi anche molte alterazioni formali di cui il linguaggio è suscettibile; e ai poeti si concedono libertà di questo genere.

Si aggiunga inoltre che non può esservi una stessa norma di correttezza per la politica e per la poetica, e tanto meno per la poetica e per un'altra arte qualsiasi. Ora, dentro i limiti della poetica, sono possibili due categorie di errori: gli uni riguardano la poetica direttamente, nella sua essenza, gli altri riguardano la poetica solo indirettamente e incidentalmente. Infatti, se c'è incapacità [da parte del poeta] < di > rappresentare un oggetto < quale egli > si propose di rappresentarlo; allora l'errore riguarda la poetica in se stessa. Se invece il poeta, dell'oggetto che si propose rappresentare, ha un'idea sbagliata, come chi, per esempio, dipingesse un cavallo nell'atto di spingere innanzi tutt'e due insieme le zampe di destra; allora l'errore, o dipenda da ignoranza di qualche scienza particolare, come potrebbe essere la medicina, o insomma di altra scienza, qualunque sia, onde nascano rappresentazioni lontane da ogni possibilità; in ogni caso è errore che non riguarda la poetica in se stessa.

Or dunque le critiche che sono implicitamente contenute nei diversi problemi devono essere sciolte movendo da questi tre punti di vista.

Vediamo anzi tutto quelle critiche che si riferiscono direttamente all'arte del poeta.

α) In un'opera di poesia sono state introdotte cose impossibili. È un errore. Ma non è più un errore se il poeta raggiunge il fine che è proprio della sua arte: se cioè, secondo quello che di questo fine è stato già detto, egli riesce con tali impossibilità a rendere più sorprendente e interessante o quella parte stessa dell'opera che le contiene o un'altra parte. Esempio

l'inseguimento di Ettore [nell'*Iliade*]. Se però questo fine si poteva raggiungere più o meno bene anche senza violare sotto questo rispetto le regole dell'arte, allora l'errore non è più giustificabile; ché l'opera d'arte deve essere, se si può, interamente esente da siffatti errori.

β) Si può anche domandare: A quale delle due categorie sopra dette appartiene il punto criticato? si tratta di un errore direttamente connesso con l'arte del poeta, o di un errore in altra materia che con l'arte del poeta ha solamente un rapporto accidentale? Perché, per esempio, se un artista non sa che la femmina del cervo non ha corna, questo è un errore assai meno grave che se [, pur sapendo ciò], non fosse riuscito a raffigurare cotesta cerva [in modo riconoscibile, cioè] senza violare le leggi della mimèsi.

γ) Ancora: se si biasima il poeta di non essere fedele alla verità delle cose. — Ma le cose, egli potrà rispondere, come debbono essere io le ho rappresentate. — Così appunto rispondeva anche Sofocle: dicendo che le persone de' suoi drammi egli le rappresentava quali avrebbero dovuto essere, ed Euripide invece le rappresentava quali erano. Ecco dunque in che modo questa obiezione deve essere risoluta.

δ) Se poi si afferma che la rappresentazione poetica non è conforme alla verità, né si ammette che sia migliore, si potrà rispondere che è d'accordo con l'opinione comune. In questo modo si giustificheranno, per esempio, le narrazioni dei poeti intorno agli dèi. È probabile infatti che quel che si dice dai poeti intorno agli dèi né sia vero né migliore del vero, e che le cose stiano per avventura come pensava Senòfane; comunque, si potrà rispondere, questa è l'opinione comune.

ε) Per altri casi [in cui egualmente si accusi il poeta di dir cose non conformi al vero], non potendosi sostenere che la rappresentazione poetica è migliore della realtà, si dirà che tale era cotesta realtà una volta. Così, per esempio, là dove Omero parla delle armi e dice:

Dritte su' lor puntali [aveano in terra
Conficcate] le lancie,

codeste parole si possono difendere osservando che così usavano allora, come ancor oggi usano gl' Illiri.

ζ) Riguardo poi alla questione se bene o non bene fu detto o fatto alcunché da alcuno, non si può sciogliere avendo di mira soltanto il valore intrinseco del fatto o del detto, e guardare se è nobile o ignobile; ma bisogna anche considerare la persona che fa o che dice, e rispetto a chi ella fa o dice, e quando e come e perché: se, per esempio, a causa di un maggior bene da raggiungere o di un maggior male da evitare.

Altre difficoltà si devono sciogliere avendo di mira il valore della espressione adoperata.

η) Così, per esempio, nella frase [omerica]

οὐρῆας μὲν πρῶτον....
E i muletti da prima...,

la difficoltà si scioglie interpretando la parola in questione come un vocabolo forestiero [o raro]; infatti con la parola οὐρῆας probabilmente Omero volle intendere non i muli ma le sentinelle. E così, quando Omero dice di Dolone:

ὅς ῥ' ἤ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός...,
Brutto d'aspetto egli era [ma veloce],

non voleva intendere che Dolone avesse deforme il corpo, ma solo che era brutto nel volto; infatti la parola εὐειδές, « bello di aspetto », i Cretesi l'adoderano nel senso di εὐπρόσωπον, « bello nel volto ». E parimente, [quando Achille dice a Patroclo:]

ζωρότερον δὲ κέραιε...,
Più forte mesci...,

non si deve intendere « mesci vin puro », come se si trattasse di ubriaconi, ma solo « mesci più in fretta ».

ϑ) Altre espressioni si giustificano come adoperate in senso metaforico. Così, per esempio, nei versi

ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ‹ ἱπποκορυσταὶ ›
εὗδον παννύχιοι...,
E gli altri tutti nel profondo sonno
Erano immersi della notte, e dèi
E cavalieri...,

[la parola ἄλλοι = οἱ ἄλλοι πάντες, « gli altri tutti »]. Perché, raffrontando con ciò che segue subito dopo,

ἤ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν
. . . .
αὐλῶν συρίγγων τ' ἐ ‹ νοπὴν › ὅμαδόν ‹ τε ›....
Ma quando al piano de' Troiani il guardo
Volse, e di flauti e di siringhe ‹ il suono ›
[Udì e d'uomini] tumulto...,

si capisce che la parola [ἄλλοι =] πάντες, « tutti », è qui adoperata metaforicamente invece di πολλοί, « molti »; infatti la parola πᾶν, « tutto », è una specie del generico πολύ « molto ». E così pure nella frase

οἴη δ' ἄμμορος...,
Ed ella sola [dai lavacri] è esclusa
[Dell' Oceano]...,

la parola οἴη « sola », va interpretata in senso metaforico; « il più conosciuto » [in un certo senso] è « unico ».

ι) Talora la difficoltà si risolve modificando l'accento della parola: come fece Ippia di Taso nella frase

.... δίδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι,
E gloria a lui concederemo...;

e nell'altra

.... τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ
.... che da pioggia
parte s' infradicia...........

[leggendo rispettivamente διδόμεν, « concedigli », e οὐ, « non »].

κ) Altre difficoltà si risolvono modificando la punteggiatura. Così, per esempio, nel seguente passo di Empedocle:

αἶψα δὲ θνητὰ φύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι
ζωρά τε πρὶν κέκρητο........,
Tosto mortali divennero cose dapprima immortali,
E non mischiate dapprima mischiate s'erano....

[il senso muta solo che si congiunga πρίν, « dapprima », a ζωρά, « non mescolate », anziché a κέκρητο, « si erano mescolate »].

λ) Altre difficoltà si risolvono ammettendo ambiguità nella espressione. Così, per esempio, nel verso

.... παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ,
Più che due parti della notte sono
Ormai trascorse.....,

dove πλείω, « più », è parola ambigua [, potendo anche significare « piena »].

μ) Finalmente, altre difficoltà si risolvono richiamandosi a certi usi comuni del linguaggio. Per esempio, una mescolanza di vino e di acqua noi la chiamiamo senz'altro col nome di vino; e, allo stesso modo, Omero dice

...... κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο,
.... gambiera
Di fresco lavorato stagno....

[sebbene con lo stagno fosse mescolato altro metallo]. E come diciamo χαλκέας, « lavoratori in bronzo », quelli che lavorano il ferro, così è stato detto di Ganimede

.... Διὶ οἰνοχοεύειν,
...... che a Zeus vino versava,

benché si sappia che gli dèi non bevono vino. Questo per altro potrebbe anch'essere un esempio di metafora.

Quando però un vocabolo sembra racchiudere in sé qualche significato contradittorio, allora bisogna vedere in quanti modi codesto vocabolo può essere inteso nel passo in questione. Così, per esempio, nel verso

...... τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος,
.... quivi
La bronzea lancia s'arrestò.......

bisogna considerare in quanti modi si può intendere cotesto « quivi essere stata fermata ». [In casi come questo dunque bisogna porsi distintamente il problema:] Qual' è il miglior modo di intendere, così o così? E sarà proprio l'opposto di quel modo di cui parla Glaucòne, che cioè certi critici avanzano talora premesse assurde, e poi, affermatele essi stessi come vere, ne traggono conclusioni; e, quando ci sia contraddizione con ciò che essi hanno pensato, ne fanno responsabile e ne accusano il poeta, quasi che il poeta avesse effettivamente detto quello che era soltanto nella loro immaginazione. È accaduto così a proposito di Icario. Hanno supposto che colui fosse Lacedemonio. Dunque è assurdo, hanno detto, che con colui non s' incontrasse Telèmaco quando andò a Lacedèmone. La cosa forse sta come dicono i Cefallèni. I quali sostengono che Odisseo prese moglie presso di loro e che [il padre della moglie] si chiamava Icadio e non Icario. Si tratta verisimilmente di un errore di nome che ha dato origine alla controversia.

In generale dunque io dirò che l' impossibile deve essere giustificato in tre modi e cioè, o riferendosi alle esigenze della poesia, o guardando alla idea-

lizzazione del vero, o richiamandosi alla opinione comune. Riguardo alle esigenze della poesia, bisogna tener presente che cosa impossibile ma credibile è sempre da preferire a cosa incredibile anche se possibile. Che se non sembra possibile esistano persone come, per esempio, ne dipingeva Zeusi, Ebbene, [si risponderà,] meglio così; l' ideale ha da essere appunto superiore alla realtà. L' irrazionale può essere giustificato mostrando che si trova d'accordo con quel che si dice [o si pensa] comunemente; e anche si potrà difendere osservando che in certe circostanze [ciò che pare irrazionale] non è propriamente irrazionale. E del resto è pur verosimile che accadano talora anche cose non verosimili. Rispetto poi a quelle espressioni che appariscono contradittorie, si devono esaminare con lo stesso metodo che si adopera nelle confutazioni dialettiche: e cioè bisogna veder bene se si tratta della stessa cosa, nello stesso rapporto e nello stesso senso, prima di risolversi ad affermare che il poeta si trova in contraddizione con ciò che realmente ha detto egli stesso, o con ciò che legittimamente un lettore di buon senso potrebbe supporre che egli avesse detto. Ma giustissime sono le censure di irrazionalità e di malvagità di carattere quando irrazionalità e malvagità siano adoperate senza che nessuna interna necessità le giustifichi. Così, per esempio, è giusta la censura di irrazionalità a proposito della introduzione di Ègeo [nella *Medea*] di Euripide; come è giusta la censura di malvagità di carattere a proposito di Menelao nell' *Oreste.*

Concludendo, le censure che si fanno ai poeti muovono da questi cinque punti di vista: in quanto cioè le cose dette dal poeta possono essere denunciate *a*) come impossibili, *b*) come irrazionali, *c*) come immorali, *d*) come contradittorie, *e*) come violatrici delle diritte norme pertinenti ad altre arti o discipline [estranee alla poetica propriamente detta]. E le soluzioni a queste censure devono essere ricercate sotto l'uno o sotto l'altro degli argomenti che abbiamo enumerati; i quali sono dodici.

XXVI. E ora qualcuno potrebbe porre la questione se sia migliore la mimèsi epica o la mimèsi tragica.

Se è vero [, dicono alcuni critici,] che la mimèsi migliore è quella meno materiale — ed è la meno materiale quella che si indirizza a un pubblico più elevato — non c' è dubbio che sarà materiale quella mimèsi che si propone di rappresentare [materialmente] qualsivoglia soggetto. E di fatti gli attori, come se il pubblico non fosse in grado di capire senza che aggiungessero essi qualche cosa per proprio conto [alla espressione del poeta], si lasciano andare su la scena a movimenti di ogni genere; non diversamente da quei cattivi suonatori di flauto che si rotolano su se stessi se càpiti loro, per esempio, di dover rappresentare il *Disco*, o si tiran dietro [per le vesti]

il capo del coro se suonano la *Scilla*. Ebbene, [dicono dunque costoro], la tragedia è una mimèsi di questo tipo; ed è [, rispetto alla epopea,] quello stesso che agli occhi dei loro predecessori sono gli attori della generazione successiva. Minnisco dava della scimmia a Calippide perché [co' suoi gesti] passava ogni misura, e della stessa specie era anche la opinione che si aveva su [l'attore] Pindaro. E così questi attori recenti stanno agli antichi nello stesso rapporto che tutta quanta l'arte [drammatica] sta all'epopea. Mentre dunque [, essi concludono,] l'epopea si indirizza a persone cólte le quali non hanno bisogno di nessun materiale accompagnamento di gesti, la tragedia si indirizza a spettatori incolti e grossolani. Se per tanto è vero che la tragedia è una mimèsi materiale, non c' è dubbio ch'ella deve essere inferiore all'epopea.

Se non che, prima di tutto, questa critica non riguarda la tragedia in quanto è opera di poesia, ma solo in quanto è artificio di attori; tanto è vero che si può esagerare nei gesti anche recitando rapsodie, come faceva Sosistrato, e anche cantando in gare musicali, come faceva Mnasìteo di Opunte. E poi non è detto che ogni movimento in genere sia da condannare, salvo che non si voglia condannare addirittura anche la danza; ma solo il gestire di artisti volgari e inetti: che era appunto il difetto che si rimproverava a Callippide e che si rimprovera oggi ad altri i quali [, se debbono, per esempio, sostener su la scena parti di donne,] si direbbe che non sono capaci di rappresentare altro che donne di mal affare. Si noti inoltre che la tragedia, anche senza l'aiuto dell'azione, raggiunge il suo proprio fine né più né meno della epopea: perché una tragedia basta leggerla, e si vede subito che tragedia è [, se buona o cattiva]. Se dunque si ammette che sotto ogni altro rispetto la tragedia è superiore all'epopea, si deve anche ammettere che questo suo elemento di inferiorità non le pertiene nella sua essenza.

In secondo luogo [la tragedia è superiore all'epopea anche] per queste ragioni. Tutti gli elementi di cui l'epopea può disporre, anche la tragedia può averli; tanto che, per esempio, può adoperare perfino il verso epico; e in più — né sono elementi di piccola importanza — ha l'accompagnamento musicale e lo spettacolo scenico, il quale contribuisce in modo efficacissimo a render più vivi quei diletti [che le sono proprii naturalmente]. Anche si aggiunga che ella ha una sua particolar vivezza rappresentativa, la quale si rivela egualmente bene così alla semplice lettura come su la scena. Una terza ragione di superiorità è anche in questo, che la mimèsi tragica raggiunge il suo proprio fine in più breve spazio che non la mimèsi epica; [e questo è un grande vantaggio,] perché ciò che è più condensato produce un diletto assai maggiore che se diluito in un lungo periodo di tempo. Quale effetto produrrebbe, per esempio, l' *Edipo* [*re*] di Sofocle, se uno lo allungasse

in tanti versi quanti sono quelli della *Iliade*? Finalmente: la mimèsi epica ha minore unità; di che è prova il fatto che da qualunque mimèsi epica si possono trar fuori più tragedie. Cosicché, se un poeta epico compone un suo poema intorno a un'unica favola [sufficiente per una sola tragedia], o egli svolge cotesta favola con la [dovuta] brevità, e il suo poema sembrerà strozzato; o la tira in lungo fino a raggiungere la lunghezza conveniente alla misura epica, e il suo poema sembrerà annacquato. E [s' intende bene che quando io parlo di minore unità epica] voglio riferirmi a poemi epici che siano costituiti di più azioni sul tipo della *Iliade* e dell' *Odissea*; i quali sono bensì costituiti di molte parti in corrispondenza alle varie azioni, e ciascuna di queste parti, anche presa per sé, ha una certa ampiezza, ma ciò non ostante tutti due questi poemi non potevano essere costruiti in modo più perfetto, e ogni poema è, nel più alto grado [compatibile a poema epico], mimèsi di un'unica azione.

Concludendo, se per tutte queste ragioni la tragedia è superiore all'epopea, e inoltre le è superiore anche per la più diretta efficacia de' suoi mezzi artistici [al raggiungimento del proprio fine] — perché queste due forme di mimèsi non devono procurare o questo o quel diletto a caso, ma quello soltanto [che è loro proprio e] che già abbiamo definito — è chiaro che la tragedia, come quella che meglio e più immediatamente dell'epopea raggiunge il suo proprio fine, dovrà ritenersi una più nobile forma di poesia.

(Trad. M. Valgimigli dal vol. ARISTOTELE, *Poetica*, Bari, Laterza, 1934[2], pp. 180-210).

4. *CHE COS' È LA RETORICA*

ARISTOTELE, *Retorica*, I, 1-2

1. La retorica è analoga alla dialettica: entrambe riguardano oggetti che, in certo modo, è proprio di tutti gli uomini conoscere e non di una scienza specifica. Perciò tutti partecipano in certo modo ad entrambe; tutti infatti sino a un certo punto si occupano di indagare su qualche tesi e di sostenerla, di difendersi e di accusare. Senonché la maggior parte fa ciò spontaneamente, alcuni invece lo fanno per una pratica che proviene da una disposizione.

Poiché sono possibili entrambe le cose, è evidente che è possibile anche in questa materia delineare un metodo; è possibile infatti ricercare la causa per cui riescono sia coloro che lo fanno per pratica sia coloro che lo fanno spontaneamente, e tutti concorderanno che questo è il compito di un'arte.

Però al giorno d'oggi coloro che compongono delle «arti dei discorsi» non ci hanno fornito, per così dire, neppure una parte di quest'arte; infatti soltanto le argomentazioni sono tecniche, tutti gli altri elementi sono accessori. Essi invece non dicono nulla intorno agli entimemi, i quali sono il corpo dell'argomentazione, mentre dedicano la maggior parte dei loro trattati a questioni estranee all'argomento; infatti la calunnia, la pietà, la collera e siffatte passioni dell'anima non riguardano l'oggetto, ma sono rivolte al giudice. Cosicché se in tutti i giudizi ci si comportasse come si fa ora in alcune città, soprattutto in quelle meglio governate, non avrebbero più nulla da dire. E tutti pensano così: alcuni pensano che dovrebbero prescrivere così le leggi, altri badano alla pratica e impediscono di parlare al di fuori dell'oggetto, come avviene nell'Aeropago; e hanno ragione. Infatti non bisogna corrompere il giudice portandolo all' ira, alla paura o all' inimicizia; sarebbe come se uno pervertisse la regola di cui deve servirsi.

Inoltre è evidente che il compito del contendente non è null'altro all' infuori del dimostrare che il fatto è o non è, è avvenuto o non è avvenuto; ma se esso sia grande e piccolo, giusto o ingiusto, cioè quelle questioni che il legislatore non ha determinato, deve deliberare il giudice stesso e non apprenderlo dai contendenti.

Soprattutto occorrerebbe che delle leggi ben stabilite determinassero esse stesse tutto quanto è possibile e lasciassero ai giudici il meno possibile; anzitutto perché è più facile trovare uno o pochi che non molti uomini ben pensanti e capaci di legiferare e giudicare; quindi perché le disposizioni legislative sono stabilite dopo un lungo esame, invece i giudizi avvengono all' improvviso, cosicché è difficile che quelli che giudicano stabiliscano bene il giusto e l'utile. Ma, la cosa più importante, perché il giudizio del legislatore non è particolare, ma riguarda il futuro e l'universale, mentre il membro di assemblea e il giudice giudicano ogni volta su casi presenti e determinati. Ad essi sono spesso congiunti l'amicizia, l'odio e l'utilità particolare, cosicché non è più possibile vedere sufficientemente la verità, ma il piacere e il dispiacere personale ottenebrano il giudizio. Per le altre questioni dunque, come abbiamo detto, bisogna render sovrano il meno possibile il giudice; solo intorno all'essere avvenuta o non essere avvenuta la cosa, all'esser possibile o non esser possibile, all'essere o non essere tale è necessario rimettersi ai giudici; infatti non è possibile che il legislatore preveda queste cose.

Se così stanno le cose, è evidente che tutti coloro che trattano intorno a quelle altre cose teorizzano questioni estranee all'oggetto: ad es. come dev'essere il proemio o la narrazione e ciascuna delle altre parti; in esse infatti non si tratta null'altro che di come essi pongano il giudice in una data disposizione, mentre non danno alcuna indicazione intorno alle argo-

mentazioni tecniche, ed è invece questo il punto di partenza per diventar esperti degli entimemi. Per questo, benché lo stesso metodo riguardi sia i discorsi deliberativi che quelli giudiziari e benché sia più importante politicamente la pratica dell'arringa che quella dei contratti, essi non dicono nulla intorno a quella, mentre cercano di teorizzare un'arte del perorare, perché nelle arringhe è meno profittevole il parlare fuori dell'argomento e l'arringa si presta meno alle malizie che il patrocinio, perché interessa tutta la comunità. Qui il giudice giudica affari propri, cosicché l'arringatore non deve far null'altro che dimostrare che le cose stanno com'egli dice; invece nei discorsi giudiziari questo non è sufficiente, ma è utile accattivarsi l'ascoltatore: infatti il giudizio riguarda cose altrui e, poiché i giudici badano al proprio interesse e ascoltano a seconda del proprio piacere, si abbandonano ai contendenti, ma non giudicano. Per questo in molti luoghi, come prima abbiamo detto, la legge impedisce di parlare fuori dell'oggetto; invece nelle deliberazioni i giudici stessi vegliano sufficientemente su di ciò.

Poiché è evidente che il metodo riguarda le argomentazioni e l'argomentazione è una dimostrazione (infatti noi crediamo soprattutto ciò che riteniamo che sia stato dimostrato), e poiché la dimostrazione retorica è l'entimema e questo è, in generale, la più importante delle prove, e poiché l'entimema è un dato tipo di sillogismo e lo studio di ogni sillogismo è compito della dialettica, o di tutta essa o di una sua parte, è evidente che colui che meglio può conoscere donde e come si generi un sillogismo, questi sarà il più esperto di entimemi, purché conosca anche intorno a quali argomenti si svolgono gli entimemi e quali differenze hanno rispetto ai sillogismi logici. È infatti compito della stessa facoltà il discernere il vero e quello che è simile al vero; e inoltre gli uomini sono sufficientemente dotati per il vero e raggiungono per lo più la verità: quindi il mirare alla probabilità e il mirare alla verità appartengono alla stessa disposizione.

È evidente dunque che gli altri autori teorizzano le questioni estranee all'oggetto e per quali motivi essi si sono rivolti soprattutto all'eloquenza giudiziaria. La retorica è utile per il fatto che per natura la verità e la giustizia sono più forti del loro contrario, cosicché se i giudizi non avvengono come si dovrebbe, è necessariamente perché si è inferiori ad essi. E ciò è degno di biasimo. Inoltre di fronte ad alcuni uomini, neppure se possedessimo la scienza più esatta, sarebbe facile persuaderli parlando solo sulla base di essa; infatti il discorso secondo la scienza appartiene all' insegnamento; e questo qui è impossibile, bensì è necessario fornire la argomentazioni attraverso le nozioni comuni, come dicemmo anche nei *Topici* a proposito della discussione con i più.

Inoltre bisogna saper convincere anche di tesi contrarie, come nei sil-

logismi, non già per fare indifferentemente entrambe le cose (non bisogna infatti persuadere a cose cattive), bensì perché non ci sfugga come si pone la questione e come, se un altro si serve dei discorsi in maniera non giusta, possiamo confutarli. Nessuna delle altre arti può concludere tesi contrarie, solo la dialettica e la retorica fanno questo; infatti entrambe si occupano parimenti dei contrari. Però gli argomenti trattati non hanno lo stesso valore, bensì quelli veri e migliori sono, in generale, per natura i più adatti al sillogismo e più persuasivi.

Inoltre, se è brutto non sapersi difendere col corpo, sarebbe assurdo che non fosse brutto non sapersi difendere con la parola, che è più propria all'uomo che l'uso del corpo. Se pur è vero che chi si serve ingiustamente di questa facoltà dei discorsi può nuocere grandemente, però questo fatto è proprio di tutti i beni eccettuata la virtù, e soprattutto dei più utili, quali la forza, la salute, la ricchezza, la strategia: di essi chiunque servendosi giustamente potrà giovare moltissimo, e danneggiare servendosi ingiustamente.

È chiaro dunque che la retorica non appartiene a un genere determinato, ma che, come la dialettica [........]; e che è utile; e che la sua funzione non è il persuadere, ma il vedere i mezzi di persuadere che vi sono intorno a ciascun argomento, come avviene pure nelle altre arti: infatti non è proprio della medicina il rendere sani, ma far procedere nella guarigione sino al punto che è possibile; giacché è possibile curare bene anche quelli che non possono più riacquistare la salute.

Inoltre è evidente che è proprio della retorica scoprire ciò che è persuasivo e ciò che è solo apparentemente persuasivo, come nella dialettica si scopre il sillogismo e il sillogismo apparente. La sofistica infatti non sta nella facoltà, ma nell' intenzione; con la differenza però che l'oratore sarà tale sia che parli per scienza sia che parli per intenzione, là invece il sofista sarà tale per l' intenzione, il dialettico non per l' intenzione, ma per la facoltà.

Cerchiamo ora di parlare del metodo stesso, come e partendo da quali princìpi potremo ottenere quello che ci proponiamo. Dopo aver dunque definito, come da principio, nuovamente che cos' è la retorica, tratteremo gli altri argomenti.

2. Definiamo dunque la retorica come la facoltà di scoprire in ogni argomento ciò che è in grado di persuadere. Questa infatti non è la funzione di nessun'altra arte; ciascuna delle altre arti mira all' insegnamento e alla persuasione intorno al proprio oggetto: così la medicina intorno ai casi di salute e di malattia, la geometria intorno alle variazioni che avvengono nelle grandezze, l'aritmetica intorno ai numeri, e parimenti le altre arti e

scienze. La retorica invece sembra poter scoprire ciò che persuade, per così dire, intorno a qualsiasi argomento dato; perciò affermiamo che essa non costituisce una tecnica intorno a un genere proprio e determinato.

Delle argomentazioni alcune sono extra-tecniche, altre tecniche. Intendo per extra-tecniche quelle che non sono procurate da noi stessi, ma che si trovano già in partenza, come le testimonianze, le confessioni sotto tortura, i documenti scritti e quelle del genere; per tecniche intendo le argomentazioni che è possibile fornire attraverso il metodo e per mezzo nostro; per cui delle prime ci si deve servire, ma le seconde bisogna trovarle.

Delle argomentazioni procurate col discorso tre sono le specie: le une risiedono nel carattere dell'oratore, le altre nel disporre l'ascoltatore in una data maniera, le altre infine nello stesso discorso, attraverso la dimostrazione o l'apparenza di dimostrazione.

Le argomentazioni attraverso il carattere avvengono quando il discorso è detto in maniera da rendere degno di fede l'oratore; infatti noi crediamo di più e più facilmente alle persone oneste intorno alle questioni generali e crediamo loro del tutto nelle questioni che non comportano certezza, ma opinabilità. Ma occorre che questa fiducia provenga dal discorso e non da un'opinione precostituita sul carattere dell'oratore. Quindi non bisogna pensare come alcuni dei trattatisti che ritengono che in quest'arte la stessa onestà dell'oratore non conferisce per nulla alla persuasione; ma anzi, per così dire, il carattere porta quasi la prova più forte.

Le argomentazioni avvengono attraverso gli ascoltatori quando essi sono condotti dal discorso a una passione; infatti non pronunziamo in maniera uguale un giudizio se siamo addolorati oppure contenti, oppure in amicizia o in odio. Come abbiamo detto, questo è il solo argomento che cercano di teorizzare gli attuali trattatisti. Noi chiariremo ciascuno di questi punti, quando parleremo delle passioni.

Si danno argomentazioni attraverso il discorso, quando mostriamo il vero o il vero apparente da quello che ciascun argomento offre di persuasivo.

Poiché le argomentazioni avvengono attraverso questi mezzi, è evidente che l'adoperarle è cosa propria di chi è in grado di sillogizzare e di indagare intorno ai costumi, alle virtù e in terzo luogo intorno alle passioni, sull'essenza e la qualità di ciascuna passione, sulla loro provenienza e modalità; cosicché risulta che la retorica è come una diramazione della dialettica e della scienza intorno ai costumi, che è giusto denominare politica. Per questo la retorica si riveste anche dell'abito della politica e così quelli che si arrogano di praticarla sia per ignoranza sia per millanteria sia per altre ragioni umane; ed essa è una branca della dialettica e ad essa simile, come dicemmo anche al principio; infatti né l'una né l'altra di esse è una scienza su di un

argomento determinato, ma esse sono soltanto delle facoltà di procurare argomenti.

Dunque intorno alla facoltà di esse e sulle loro relazioni si è detto, press'a poco, abbastanza. Quanto alle argomentazioni che avvengono attraverso il dimostrare o l'apparenza di dimostrare, come anche nella dialettica vi è l' induzione, il sillogismo e il sillogismo apparente, anche qui accade similmente; infatti l'esempio è un' induzione, l'entimena un sillogismo [, l'entimena apparente un sillogismo apparente]. Denomino entimema il sillogismo retorico, esempio l' induzione retorica. Tutti gli oratori forniscono le prove attraverso la dimostrazione o dicendo esempi o entimemi e null'altro oltre questi; perciò, se è necessario in generale che si dimostri qualsiasi cosa o per sillogismo o per induzione (questo ci risulta evidente dagli *Analitici*), è necessario che ciascuno di questi due metodi sia uguale nell'una e nell'altra arte.

Quale sia la differenza fra l'esempio e l'entimema risulta chiaro dai *Topici* (là infatti si è parlato precedentemente del sillogismo e dell' induzione); cioè il dimostrare partendo da molti casi simili che una cosa sta in un dato modo è colà induzione e qui esempio, invece quando, date certe premesse, risulta per mezzo di esse qualcosa di altro e di ulteriore per il fatto che esse sono tali o universalmente o per lo più, questo colà si chiama sillogismo e qui invece entimema.

È evidente che ciascuna delle due specie ha un proprio vantaggio per i discorsi oratori. Quello che si è detto nella *Metodica* vale similmente anche qui. I discorsi oratori sono infatti gli uni fondati sugli esempi, gli altri sugli entimemi e gli oratori parimenti sono gli uni inclini agli esempi, gli altri agli entimemi. Certo i discorsi che procedono per esempi non sono meno convincenti, ma quelli basati sugli entimemi travolgono di più. Quale ne sia la causa e come ci si debba servire di entrambi diremo in seguito: per ora definiamo più esattamente la loro natura.

Poiché il persuasivo è persuasivo per qualcuno e vi è tanto il persuasivo e credibile immediato e di per sé quanto il persuasivo a causa del sembrar dimostrato attraverso ragioni persuasive, e poiché nessun'arte esamina l' individuale (come ad es. la medicina non esamina cosa sia salutare per Socrate o per Callia, ma che cosa per un qualsiasi uomo o per uomini di tal tipo: questo è infatti tecnico, mentre l' individuale è indeterminato e non è scientifico), per questo neppure la retorica studierà il probabile individuale, ad es. il probabile per Socrate o per Ippia, ma il probabile per uomini di tal tipo, come pure la dialettica. Anche questa infatti non sillogizza partendo da qualsiasi argomento (vi sono anche premesse evidenti solo per chi sragiona), bensì quella sillogizza solo partendo da argomenti che richiedono

un ragionamento, mentre la retorica solo partendo da argomenti su cui si è soliti deliberare.

La sua funzione riguarda argomenti intorno ai quali deliberiamo e intorno ai quali non abbiamo arti, e di fronte a uditori che non sono in grado di trarre un' inferenza da molti elementi, né di ragionare alla lontana. Noi deliberiamo intorno alle questioni che appaiono suscettibili di esser risolte in due maniere diverse: invece intorno a quelle che non possono esser state, essere ora o essere in futuro diverse da come sono nessuno delibera se le giudica tali; infatti non servirebbe a nulla.

Degli argomenti suscettibili di sillogismi e di inferenze alcuni sono tratti da proposizioni già prima dedotte per sollogismo, altri invece da proposizioni non dedotte sillogisticamente, ma bisognose di sillogismo per il fatto che non sono di opinione comune. I primi non sono facili a dedursi per la lunghezza della deduzione (nel caso che il giudice sia un uomo semplice); gli altri argomenti invece non sono persuasivi perché tratti da proposizioni su cui non si è d'accordo e che non sono di opinione comune, per cui è necessario che l'entimema e l'esempio siano su questioni che possono per lo più essere diversamente, e l'esempio sia un' induzione e l'entimema un sillogismo, e tratti da poche proposizioni e spesso meno numerose di quelle da cui si trae il sillogismo della prima figura. Se poi una di esse è conosciuta, non occorre neppure enunciarla: lo stesso ascoltatore la supplisce; ad es. per dire che Dorico ha vinto una corona come premio dell'agone, è sufficiente dire che vinse i giochi olimpici: il fatto che, avendoli vinti, ricevette una corona, non occorre aggiungerlo. Tutti lo sanno già.

Poiché solo poche delle premesse dei sillogismi retorici sono necessarie (infatti la maggior parte delle questioni su cui si fanno giudizi ed esami, possono anche essere diversamente; infatti si deliberano ed esaminano argomenti di azione, e le azioni sono tutte di questo tipo e non ve n'è nessuna, per così dire, necessaria); e poiché le proposizioni che si verificano solo per lo più e che sono solo possibili si concludono necessariamente da proposizioni di questo tipo, e quelle necessarie da proposizioni necessarie (questo è evidente dai nostri *Analitici*), è chiaro che le premesse degli entimemi saranno alcune necessarie, ma la maggior parte soltanto frequenti, e gli entimemi si traggono dai verosimili e dai segni, cosicché è necessario che questi due tipi di premesse si identifichino con quei due tipi.

Il verosimile è ciò che avviene per lo più, non però assolutamente, come alcuni definiscono, ma ciò che, nell'ambito di quel che può essere diversamente, è, rispetto alla cosa rispetto a cui è verosimile, come l'universale rispetto al particolare. Dei segni l'uno si comporta come un particolare in rapporto all' universale, l'altro come un universale in rapporto al particolare.

Di essi quello necessario è la prova, quello non necessario non ha un nome corrispondente a questa differenza. Intendo per necessarie le proposizioni da cui derivano sillogismi. Perciò anche dei segni quello che è tale è la prova; quando infatti si ritiene che non è possibile confutare la proposizione enunciata, allora si pensa di apportare una prova, che si ritiene dimostrata e compiuta; nella lingua antica infatti τέκμαρ (prova) e πέρας (compimento) significano la stessa cosa.

Dei segni l'un tipo si trova nel rapporto del particolare all'universale: ad es.: se uno dice che del fatto che i sapienti siano giusti è segno il fatto che Socrate è sapiente e giusto. Questo è un segno, ma è confutabile, anche se la proposizione detta sia vera: esso infatti è asillogistico. Un altro segno invece è del tipo di quando uno dice che quale segno ch'egli sia malato è che egli ha la febbre, oppure quale segno che ella abbia partorito è che ha latte: questo è necessario. E questo è il solo dei segni che sia una prova: esso solo, infatti, se è vero, è inconfutabile. Un altro tipo si trova invece nel rapporto dell'universale al particolare; ad es. se uno dice che un' indizio che egli abbia la febbre è che respira rapidamente. Anche questo è confutabile, anche se è vero; infatti è possibile che abbia difficoltà di respiro anche chi non ha la febbre.

Si è qui detto dunque che cos' è il verosimile e che cosa sono il segno e la prova e in che cosa differiscono; ma sia intorno ad essi, sia intorno alla causa per cui alcune proposizioni sono asillogistiche, altre sillogistiche, si è definito più chiaramente negli *Analitici*.

S' è detto che l'esempio è un' induzione e intorno a quali oggetti è induzione. Esso non è nel rapporto della parte al tutto, né in quello del tutto alla parte, ma in quello della parte alla parte, del simile al simile, quando i due termini appartengano a uno stesso genere, ma uno sia più noto dell'altro. Ad esempio: Dionigi aspira alla tirannide perché ha richiesto una guardia; infatti precedentemente Pisistrato chiese una guardia perché aveva questo proposito e, quando l'ebbe ottenuta, divenne tiranno, e così Teagene a Megara: e così tutti quelli che si conoscono diventano esempi per Dionigi, che non si sa ancora se chiede la guardia per questo scopo. Tutti questi casi rientrano sotto lo stesso concetto universale che colui che aspira alla tirannide chiede una guardia.

Donde si traggano dunque quelle argomentazioni che sembrano essere dimostrative, è stato detto. Degli entimemi la differenza più importante e più ignorata da quasi tutti è la stessa che vi è anche tra sillogismi nella dialettica: alcuni di essi sono di competenza della retorica, come alcuni dei sillogismi sono di competenza della dialettica; altri sono di competenza di altre arti e facoltà, alcune delle quali già esistenti, altre non ancora posse-

dute: per questo tali differenze sfuggono agli ascoltatori; e più uno li tratta specificamente più esorbita da quelle discipline. Ciò che s' è detto sarà più chiaro quando lo esporremo più diffusamente.

Dico che sono sillogismi dialettici e retorici quelli a proposito dei quali parliamo di «luoghi». Questi sono alcuni comuni: intorno alla giustizia, alla fisica, alla politica e a molti argomenti che differiscono per specie come il luogo del più e del meno. Infatti da esso sarà possibile sillogizzare o formulare un entimema indifferentemente intorno alla giustizia non più che intorno alla fisica o intorno a qualsiasi argomento: eppure questi argomenti differiscono per specie. Propri sono invece quei luoghi che provengono da premesse relative a ciascuna specie e a ciascun genere; come intorno alla fisica vi sono premesse dalle quali non deriva né un entimema né un sillogismo intorno all'etica, e intorno a questa ve ne saranno altre da cui non ne deriveranno intorno alla fisica: e così per tutte le discipline. I luoghi comuni non renderanno esperto in nessuna disciplina: infatti non concernono nessun argomento specifico; dei luoghi propri invece quanto più esattamente uno sceglierà le premesse, praticherà inavvertitamente una scienza diversa dalla dialettica e dalla retorica; se uno infatti raggiungerà i princìpi, non vi sarà più dialettica né retorica, ma quella scienza di cui possiede i princìpi.

La maggior parte degli entimemi si traggono da queste specie particolari e proprie, i meno numerosi dai luoghi comuni. Come dunque facemmo anche nei *Topici*, anche qui bisogna distinguere, a proposito degli entimemi, le «specie» e i «luoghi» da cui si debbono trarli. Intendo per specie le premesse relative a ciascun genere particolare, per luoghi quelli comuni parimenti a tutti i generi.

Diciamo dunque in primo luogo delle specie; e anzitutto esamineremo i generi della retorica, affinché, dopo aver distinto quanti essi sono, esaminiamo gli elementi e le premesse separatamente di ciascuno.

(Trad. A. Plebe da ARISTOTELE, *Retorica*, Bari, Laterza, 1961, pp. 1-14).

5. *L' ELOCUZIONE POETICA E RETORICA*

ARISTOTELE, *Retorica*, III, 1-12

[*Lo stile*]

1. Poiché tre sono le parti che si devono trattare intorno ai discorsi, anzitutto le fonti delle argomentazioni, in secondo luogo l'elocuzione, in terzo luogo la disposizione delle parti del discorso; intorno alle argomentazioni

già abbiamo parlato, così pure del numero delle loro fonti, che sono tre e qual tipo siano e perché siano solo tre: infatti coloro che giudicano vengono tutti persuasi o per effetto di una passione che provano essi stessi, o perché ricevono una data impressione dagli oratori, o perché la cosa è stata dimostrata. E abbiamo trattato anche degli entimemi, donde si debbano trarre: vi sono infatti sia i luoghi speciali degli entimemi sia i luoghi comuni. Dopo di ciò, dobbiamo trattare dell'elocuzione; infatti non è sufficiente possedere gli argomenti che si debbono esporre, ma è necessario esporli come si conviene, e ciò contribuisce molto all' impressione che suscita il discorso.

Come era naturale, dapprima si indagò ciò che naturalmente si presenta per primo, cioè donde gli argomenti stessi traggano la persuasività; in secondo luogo, poi, l'esposizione di essi attraverso l'elocuzione; in terzo luogo infine, un fattore che possiede una grandissima efficacia non è ancora stato sviscerato, cioè lo studio della declamazione. Esso giunse tardi, infatti, anche nella tragedia e nella recitazione rapsodica: dapprima infatti recitavano le loro tragedie gli stessi poeti. Evidentemente, dunque, anche nella retorica questo fattore si trova nella stessa situazione che nella poetica, dove, tra gli altri, fu teorizzato da Glaucone di Teo.

La declamazione riguarda la voce, cioè come ci si debba servire di essa per ciascuna passione: ad esempio quando debba essere forte, quando debole e quando media; e quali intonazioni debba avere, se quella acuta, quella grave o quella media; e quali ritmi a seconda di ciascun caso. Tre sono infatti gli scopi a cui si mira, riguardo ad essa: il volume, l'armonia e il ritmo. Quelli che li raggiungono ottengono per lo più le vittorie nei dibattiti, e come nei teatri al giorno d'oggi gli attori hanno maggior successo dei poeti, così anche nei dibattiti politici accade una cosa analoga a causa del decadimento morale dei cittadini.

Non si è ancora composta una tecnica di questi elementi, perché anche la teoria dell'elocuzione è venuta tardi; infatti quest'argomento è considerato, e a ragione, volgare. Ma poiché tutta la trattazione della retorica riguarda l'opinione, bisogna occuparsene non perché ciò sia giusto, ma perché è necessario. Infatti nel discorso sarebbe giusto il non mirare né ad addolorare, né a procurar piacere; giusto sarebbe dibattere in base ai soli fatti, sì che le altre cose che sono estranee alla dimostrazione vengano considerate superflue. Tuttavia queste cose hanno grande efficacia, come ho detto, a causa della bassezza degli ascoltatori. E, comunque, in ogni ammaestramento una piccola parte di necessità l'elocuzione la possiede: infatti, in vista dell'esposizione, vi è una certa differenza che si parli in un modo oppure in un altro; però la differenza non è tanto grande, bensì tutte queste cose riguardano l' immaginazione e sono relative all'ascoltatore: per ciò nessuno

attraverso esse impara la geometria. Quindi, quando l'elocuzione giunge [in un'arte], ottiene un effetto analogo alla declamazione teatrale.

Solo brevemente alcuni intrapresero a trattare di essa, ad esempio Trasimaco nelle sue *Compassioni*. La declamazione teatrale è dote naturale ed è meno prodotto di tecnica, invece l'elocuzione oratoria è prodotto di tecnica. Perciò come gli attori dotati di talento conseguono i premi, così accade agli oratori esercitati nella declamazione; infatti coloro che scrivono discorsi ottengono successo appunto più per l'elocuzione che per il pensiero.

Naturalmente, cominciarono dapprima i poeti ad appassionarsi in ciò; infatti i nomi sono imitazioni e la voce è la più mimetica delle nostre facoltà. Quindi sorsero le arti relative: della rapsodia, della recitazione e le altre di questo genere. Poiché i poeti, pur dicendo cose futili, apparvero acquistarsi questa fama, per questo per prima sorse l'elocuzione poetica, qual'è quella di Gorgia. E anche adesso molti di coloro che sono privi di educazione ritengono che costoro siano quelli che parlano meglio di tutti. Ciò non è vero, bensì l'elocuzione della prosa e quella della poesia sono diverse. Lo dimostra questo fatto: che coloro che compongono tragedie non usano più lo stesso modo di espressione; bensì, come sono passati dai tetrametri ai versi giambici, così anche non adoperano più quelle parole che sono fuori dall'uso comune, delle quali i poeti precedenti si servivano e che ancor oggi adoperano quelli che compongono esametri. E sarebbe quindi ridicolo imitare i poeti, i quali stessi non si servono più di quello stile. È perciò evidente che non dobbiamo qui trattare accuratamente di tutti gli argomenti relativi all'elocuzione, bensì solo quelli relativi al tipo di elocuzione che abbiamo detto. Invece intorno all'altro tipo abbiamo trattato nella *Poetica*.

[*La metafora*]

2. Si considerino dunque già trattate quelle cose; e definiamo qui che la virtù dell'elocuzione è la chiarezza. Ne è prova il fatto che il discorso, se non esprime chiaramente, non raggiunge il suo compito. Inoltre l'elocuzione non deve essere né pedestre né troppo elevata, bensì conveniente. Si può dire che l'elocuzione poetica non sia pedestre, però essa non è conveniente al discorso. Tra i nomi e i verbi, quelli propri conferiscono la chiarezza; invece l'elocuzione non pedestre ma adorna la si ottiene con gli altri nomi, di cui si tratta nella *Poetica*. Infatti l'usare parole diverse dal comune fa sì che l'elocuzione sembri più dignitosa. Poiché infatti gli uomini provano, rispetto al linguaggio, la stessa impressione che rispetto agli stranieri e ai concittadini, per questo bisogna rendere peregrina la dizione: giacché gli uomini sono ammiratori delle cose lontane, e ciò che produce meraviglia

è piacevole. Nelle composizioni poetiche molti fattori producono questo effetto e sono là appropriati, poiché gli argomenti e i personaggi della composizione sono più lontani del normale. Invece nella prosa ciò è molto meno possibile: qui infatti l'argomento è più comune e quindi sarebbe qui assai più sconveniente se uno schiavo o un uomo troppo giovane tenesse un linguaggio elevato, o si tenesse tale linguaggio su cose di troppo poca importanza.

Tuttavia anche in prosa è possibile che un linguaggio sia stringato o amplificato; ma, per i motivi suddetti, bisogna fare ciò non manifestamente, e bisogna sembrar di parlare non ad arte, ma naturalmente: questo infatti è persuasivo, mentre quello è l'opposto. Infatti si diffida di chi parla astutamente, così come si diffida dei vini adulterati. Ciò appunto distingueva la voce di Teodoro da quella degli altri attori: essa cioè sembrava essere quella naturale del parlante, le altre invece sembravano artificiali. E l'autore ha buon successo se compone nei termini della lingua corrente; ciò fa appunto Euripide, il quale per primo mostrò questa via.

Premesso che i nomi e i verbi sono gli elementi di cui è costituito il discorso, e che i nomi hanno tante specie quante abbiamo descritto nella *Poetica*, tra essi ci si deve servire in prosa raramente e in pochi luoghi delle parole rare, di quelle composte e di quelle di nuovo conio (diremo in seguito quando possono essere usate), e si è detto il perché: esse cioè rendono il linguaggio più elevato del conveniente. Nell'elocuzione prosastica sono invece da usarsi soltanto le parole comuni, i nomi comuni e le metafore; ne è prova il fatto che tutti si servono solo di queste parole. Tutti infatti, nel conversare, usano le metafore, i nomi propri e i nomi comuni. Perciò è evidente che, se uno compone bene un discorso, esso avrà un qualcosa di fuori dal comune, ma non dovrà essere manifesto e dovrà essere chiaro: la chiarezza abbiamo appunto detto essere la virtù del discorso retorico. Tra i nomi, poi, le omonimie sono utili al sofista, giacché per mezzo di esse egli effettua le sue astuzie; i sinonimi sono invece utili al poeta. Intendo poi per nomi comuni e sinonimi nomi come l'« andare », e il « camminare »: entrambi infatti sono nomi comuni e tra loro sinonimi.

Si è trattato, come ho detto, nella *Poetica* di che cosa sia ciascuno di questi tipi e di quante sono le specie della metafora e che essa ha una grandissima importanza sia nella poesia che nei discorsi. Bisogna applicarsi tanto più ad esse nei discorsi, in quanto la prosa si può giovare di minori ausili che la poesia. Inoltre la metafora possiede massimamente la chiarezza, la piacevolezza e l'esser fuori dal comune, e inoltre non si può apprendere il suo uso da nessun altro. Bisogna che sia gli epiteti che le metafore siano appropriate: ciò lo si ottiene per mezzo della proporzione; altrimenti, la giustapposizione dei termini rende più evidente la contraddizione.

Bisogna però porre attenzione. Si prenda l'esempio: come a un giovane s'addice la porpora, a un vecchio si addice — che cosa ? (infatti non gli si addice lo stesso vestito); se qui si vuol lusingare, bisogna trarre la metafora dal migliore degli elementi di quel genere, se si vuole invece biasimare, bisogna trarla dai peggiori. Ad esempio, poiché i contrari appartengono allo stesso genere, il dire di uno che sta mendicando, che prega, o invece il dire di uno che sta pregando, che mendica, giacché entrambe le azioni sono richieste, significa usare il metodo suddetto; come anche ad esempio Ificrate chiamò Callia questuante anziché sacerdote dei misteri. Quegli replicò che Ificrate non era iniziato; altrimenti non lo avrebbe chiamato questuante, ma sacerdote; infatti entrambe le cose riguardano la divinità, ma la prima è onorevole, la seconda invece disonorevole. Così qualcuno chiamò gli attori «adulatori di Dioniso», mentre essi chiamano se stessi artisti. Entrambe sono metafore, ma l'una è da parte di chi vuol disonorare, l'altra da parte di chi vuole il contrario. Anche i pirati ora chiamano se stessi approvvigionatori. Perciò è possibile dire di uno che ha commesso ingiustizia che ha sbagliato, e di uno che ha sbagliato che ha commesso ingiustizia, e si può dire del ladro sia che ha preso sia che ha saccheggiato.

Il dire poi come il Telefo di Euripide:

regnando sul remo e partito per la Misia

è sconveniente, perché il «regnare» è qui parola più elevata del dovuto; quindi l'artificio non è velato. Ecco un altro esempio di errore poiché nelle sillabe vi è l'espressione di una voce non piacevole: Dionigi detto il bronzeo nelle sue elegie denomina la poesia «stridore di Calliope», giacché entrambe sono voci; ma la metafora è cattiva, perché lo stridore appartiene alle voci prive di senso.

Inoltre la metafora, quando dà un nome a cose che non hanno nome, non deve prenderlo da lontano, bensì da cose dello stesso genere e della stessa specie; e ciò che vien detto dev'essere evidente che è dello stesso genere, come nel famoso indovinello:

vidi un uomo che incollava su un altro uomo del bronzo col fuoco:

per questo procedimento non v'è nome, ma entrambe le cose sono un applicare: perciò si è detto incollamento l'applicazione della ventosa. E in generale dagli indovinelli ben fatti si possono trarre metafore adatte: infatti le metafore alludono enigmaticamente, per cui evidentemente vi è in esse una buona metafora.

La metafora può anche trarsi da belle parole. La bellezza della parola, come dice Licimnio, risiede nel suo suono o nel suo significato, e parimenti la bruttezza. Questo è dunque un terzo elemento, il quale confuta il ragionamento sofistico, che fece Brisone, secondo cui nessuno commette turpiloquio, poiché dicendo una parola anziché un'altra si può significare la stessa cosa. Questo ragionamento è infatti falso, poiché una parola può essere più corrente di un'altra, o più rappresentativa dell'oggetto, o più adatta a porre l'oggetto dinanzi agli occhi. E inoltre due parole non significano una cosa nella stessa maniera, per cui anche per questo una è da ritenersi più bella o più brutta dell'altra. Entrambe possono significare il bello o il brutto, ma non in qual modo ciò sia bello o in qual modo sia brutto; e se lo fanno, non ne indicano lo stesso grado. Perciò le metafore vanno tratte da parole che siano belle o per suono, o per potenza, o per associazione visiva, o per un'altra sensazione. Vi è differenza nell'esprimersi: ad esempio aurora « dalle rosee dita » è migliore che « dalle purpuree dita »; e ancor peggiore è « dalle rosse dita ».

Anche quanto agli epiteti, è possibile applicarli verso il peggio o verso il meglio; ad esempio Oreste può essere chiamato matricida, oppure invece, in senso migliore, vendicatore del padre. E Simonide, quando il vincitore nelle gare delle mule gli diede un compenso scarso, non volle comporre con la scusa che si sdegnava di comporre per delle mule; quando invece quegli gli diede un compenso sufficiente, scrisse:

salve o figlie di cavalli dai piedi veloci come il turbine,

anche se erano figlie di asini. Così vi è il diminutivo, che sminuisce sia il male che il bene. Così anche Aristofane motteggia, nei *Babilonesi*, dicendo invece di oro oricino, invece di mantello mantellino, invece di ingiuria ingiurietta, e così malattietta. Bisogna però guardarsi anche dall'esagerare in entrambi questi due generi.

[*L'arguzia*]

3. L'arguzia sorge, quanto all'elocuzione, in quattro modi. Anzitutto per mezzo dei nomi composti; ad esempio Licofrone parla del « cielo-dai-molti-volti », della « terra-dai-grandi-vertici » e del « raggio-dallo-stretto-adito »; così Gorgia usa le espressioni « adulatore pitocco-delle-Muse » e « giuratori » e « osservatori di giuramento ». E così Alcidamante parla dell' « anima riempita di impeto » e « del volto divenuto rosso-di-colore »; e ritiene che la premura di quelli sia « riportante-successo » e che la persuasione dei discorsi

sia pure « riportante successo », e parla del piano del mare come « azzurro-colorato ». Tutti questi nomi appaiono poetici perché sono composti.

Questa è una causa di arguzia. Un'altra causa sorge dal servirsi di parole rare; ad esempio Licofrone chiama Serse « uomo mostruoso », Scirone « uomo eversore », e Alcidamante parla del « trastullo » con la poesia, delle « temerarietà » della natura o di un uomo « immerso nell' ira non impura della sua mente ».

Una terza causa di frigidità risiede nell'uso di epiteti lunghi o inopportuni o troppo frequenti. In poesia si può infatti parlare di « bianco latte », ma in prosa questi epiteti superflui sia sono più inadatti sia, se eccessivi, mostrano l'artificio e rendono evidente lo sforzo della composizione. Poiché l'uso di epiteti è più possibile, in quanto muta l'espressione ordinaria e rende l'elocuzione fuori del comune; ma bisogna badare che esso sia moderato, poiché l'uso eccessivo produce un male peggiore che il parlare comunemente: quest'ultimo infatti è soltanto privo di buone qualità, quello invece ne ha delle cattive. Per questo Alcidamante sembra dire delle arguzie; egli infatti non si serve degli epiteti come di un condimento, ma come del piatto principale, tanto essi sono frequenti, troppo grandi ed evidenti: ad esempio non dice « il sudore », ma « l'umido sudore »; e non « ai giochi istmici », ma « all'assemblea dei giochi istmici »; e non « le leggi », ma « le leggi signore dei cittadini »; e non « di corsa », ma « con impeto corrente dell'anima »; e non « museo », ma « il museo ricevuto dalla natura »; e parla della « torva preoccupazione dell'anima »; e non dice suscitatore di « gratitudine », ma di « gratitudine popolare »; e così « distributore del piacere degli ascoltatori »; e parla di uno che si coprì non « coi rami », ma « coi rami della selva », e per di più costui non si coprì « il corpo », ma « la vergogna del corpo ». E dicendo che il desiderio è « contraffattore dell'anima », usa un epiteto, che è insieme anche composto, per cui l'elocuzione diventa poetica e così quando parla di un vizio « eccedente le frontiere della perversità ».

Perciò, quando si parla in termini poetici, si provoca il ridicolo e l'arguto a causa della sconvenienza, e l'oscurità a causa della verbosità: quando infatti essa si applica a cosa che sarebbe già chiara, ne toglie la chiarezza oscurandola. Ci si serve delle parole composte quando una cosa non abbia nome e il concetto sia di chiara formazione come il « passatempo »; ma se l'uso è frequente, esso è del tutto poetico. Perciò l'uso di parole composte era frequentissimo per i compositori di ditirambi, poiché essi erano clamorosi; e quello delle parole rare per i poeti epici, poiché esso è grave dignitoso; quello della metafora per i compositori di versi giambici, dei quali ci si serve ancor ora, come abbiamo detto.

Inoltre una quarta causa dell'arguzia risiede nelle metafore. Anche le

metafore infatti possono essere sconvenienti, le une perché ridicole, giacché anche i commediografi si servono di metafore, le altre perché troppo serie e tragiche. Ma sono oscure se prese troppo da lontano. Ad esempio Gorgia parla di « eventi pallidi ed esangui » e dice: « tu seminasti turpemente queste cose e malamente le mieti »: ciò è troppo poetico. E Alcidamante chiama la filosofia « bastione verso le leggi » e l' Odissea « bello specchio della vita umana » e dice che « non porta un tal trastullo alla poesia ». Queste metafore non sono convincenti a causa dei motivi suddetti. Così Gorgia, quando una rondine, volando su di lui lasciò cadere un escremento, le disse col tono più elevato dei tragici: « Vergognati, Filomela! »: ciò infatti non era turpe se fatto da una rondine, ma turpe se fatto da una fanciulla, egli quindi l'avrebbe rimproverata giustamente, se fosse stata lei, ma non lo era.

[*La similitudine*]

4. Anche la similitudine è una metafora: la differenza tra le due è piccola. Quando infatti Omero dice di Achille:

egli balzò come un leone,

questa è una similitudine; qualora dicesse: « balzò un leone », sarebbe una metafora. Infatti, per il fatto che entrambi sono coraggiosi, Omero definì metaforicamente Achille un leone. La similitudine è utile anche in prosa, poiché è raramente poetica. Le similitudini vanno ricavate come le metafore, poiché esse sono metafore con la differenza che abbiamo detto.

Sono similitudini le seguenti. Ad esempio, Androzione dice di Idreo, che è simile ai cagnolini lasciati liberi dalle catene, i quali mordono il primo che capita; così anche Idreo, liberato dalla prigionia, è pericoloso. Così Teodomonte disse che Archidamo era simile a un Eusseno privo della conoscenza della geometria: questa è una metafora di proporzione, poiché se Archidamo sapesse la geometria sarebbe un Eusseno. Così Platone nella *Repubblica* dice che coloro che depredano i morti sono simili ai cagnolini, i quali mordono le pietre, non osando toccare chi le getta. Ed è una similitudine anche quella rivolta al popolo, che esso è simile a un nocchiero forte, ma sordo. E anche quella rivolta ai metri dei poeti, che assomigliano a giovani senza bellezza: infatti, quando poi i giovani siano sfioriti e i versi siano sciolti, non sembrano più simili.

È una similitudine anche quella di Pericle rivolta ai Sami: che essi sembrano a fanciulli, che accettano il cibo e tuttavia piangono. E quella relativa ai Beoti, che sono simili ai lecci, che si distruggono a vicenda: anche

i Beoti appunto si combattono tra loro. E quella di Demostene relativa al popolo, che è simile ai passeggeri di una nave. Così Democrate paragonò gli oratori alle nutrici, che ingeriscono loro stesse il cibo e poi spalmano le labbra dei piccoli con la loro saliva. E Antistene paragona Cefisodoto, che era molto magro, all' incenso, il quale consumandosi rallegra.

Tutte queste cose si possono dire sia come similitudini sia come metafore; perciò, evidentemente, tutte quelle che, dette come metafore hanno successo, potranno divenire anche similitudini; e le similitudini divengono metafore, se si omette la spiegazione. La metafora derivata dalla proporzione deve poi essere sempre reversibile e applicabile all'altro termine dello stesso genere; ad esempio se la coppa è lo «scudo di Dioniso» si può anche dire che lo scudo è la «coppa di Ares».

[*Gli elementi del discorso*]

5. Il discorso dunque si compone di questi elementi. Il primo principio dell'elocuzione è lo scrivere un buon greco. Per far ciò occorrono cinque cose: anzitutto l'uso proprio delle congiunzioni, che cioè corrispondano alla loro natura, per cui reciprocamente l'una precede, l'altra segue. Alcune di esse lo esigono: così l' ὁ μέν e l' ἐγὼ μέν [= «quegli da un lato», «dal canto mio»] richiedono il δέ e l' ὁ δέ [= «invece», «quello invece»]. Bisogna che la corresponsione reciproca si espleti finché permane la memoria del primo termine; e né allontanarlo troppo, né aggiungere un'altra congiunzione prima di aver posto la congiunzione richiesta dalla corresponsione; giacché questo raramente è conveniente. Così è la frase: «E io, dopo che mi parlò, giacché giunse Cleone che mi pregò e mi chiese, me ne andai, avendoli presi con me». In queste parole infatti sono introdotte molte congiunzioni prima di quella richiesta; e, poiché si introducono troppe congiunzioni prima del «me ne andai», risulta oscurità.

Il primo principio risiede dunque nel buon uso delle congiunzioni. Il secondo invece risiede nel parlare coi vocaboli propri e non quelli generici. Il terzo principio consiste nell'evitare le ambiguità, a meno che le ambiguità non siano ricercate deliberatamente: cosa che fanno quelli che, non avendo nulla da dire, fanno finta di dire qualcosa. Persone del genere si esprimono così in poesia, come Empedocle. Le circonlocuzioni elaborate, infatti, ingannano; e gli ascoltatori provano quello che i più provano davanti agli oracoli: essi infatti approvano, quando gli oracoli dicono cose ambigue, come ad esempio:

Se Creso attraverserà l'Ali, rovescerà una grande potenza.

E, poiché la profezia se è espressa in generale è meno suscettibile di errore, gli oracoli usano un linguaggio generico intorno ai fatti. S' indovina di più, infatti, giocando sul consueto e sull' insolito in generale che non precisando la quantità; e dicendo che una cosa avverrà piuttosto che non quando avverrà; per questo gli oracoli non determinano mai il « quando ». Tutte queste simili ambiguità, quando non sia per uno scopo del genere, vanno evitate.

Il quarto principio è quello di seguire Pitagora nella sua distinzione dei generi delle parole: maschili, femminili e neutre. Bisogna seguire esattamente anche ciò:

ella se ne andò, dopo esser venut-*a* ed essersi intrattenut-*a* a parlare.

Il quinto principio risiede nell'accordare rettamente il plurale e il singolare:

essendo venuti, mi colpi*rono*.

In generale, ciò che si scrive dev'essere facile a leggersi e facile a pronunziarsi. Questo precetto è la causa per cui la maggior parte non usano troppe congiunzioni, né frasi difficili da punteggiare, come fa invece Eraclito. Infatti le frasi di Eraclito sono difficili da punteggiarsi per il fatto che è oscuro con quale termine una parola sia collegata, se con uno precedente o con uno seguente. Ad esempio, all' inizio della sua opera egli dice:

del discorso che è questo sempre incomprensivi sono gli uomini;

qui è incerto se il *sempre* vada congiunto con la parola che precede oppure con quella che segue.

Inoltre risulta un solecismo se le parole non si corrispondono propriamente, se cioè due parole si congiungono a un termine che non si adatta a entrambe; ad esempio, parlando di un rumore e di un colore, si può usare il termine « percepito » ad entrambi pertinente, mentre il termine « visto » non è comune. Bisogna esprimersi evitando di premettere oscurità, prima di introdurre nel periodo principale molte parti secondarie. Ad esemnon bisogna dire: « stavo appunto, dopo avergli detto questo, quello, così e così, per andarmene »; anziché « stavo per andarmene dopo avergli parlato, e allora accade questo, quello, così e così ».

[*La magnificenza stilistica*]

6. Alla magnificenza dell'elocuzione contribuiscono i seguenti mezzi. Anzitutto il servirsi di un' intera frase in luogo di un nome: ad esempio, invece di « cerchio », dire « superficie piana equidistante dal centro », mentre

invece la concisione è ottenuta nel modo contrario, cioè usando un nome in luogo di una frase (la stessa cosa si può fare per indicare una cosa turpe o sconveniente: se è sconveniente nella frase, si usa un nome, se lo è nel nome, si usa una frase).

Inoltre il servirsi, per la spiegazione, di metafore e di epiteti, pur evitando l'elocuzione poetica. E usare il plurale in luogo del singolare, il che appunto fanno i poeti; pur trattandosi di un porto solo, essi tuttavia dicono:

i porti dell'Acaia;

e:

i plichi della lettera a più ripiegamenti.

E il non congiungere insieme i termini, ma esprimere ciascuno separatamente; ad esempio: « della moglie di noi », mentre invece volendosi esprimere concisamente si dice, al contrario: « della nostra moglie ». E il parlare con congiunzioni, mentre se si parla concisamente si parla senza congiunzioni pur evitando l'asindeto; ad esempio, nel primo caso: « essendo andato e avendo discorso », nel secondo « essendo andato, discorsi ».

È utile anche il procedimento di Antimaco, cioè il descrivere dalle qualità che una cosa non ha; il che egli fa a proposito di Teumesso:

è una piccola collina spazzata dal vento.

Questo ragionamento può essere prolungato all' infinito. Esso può essere usato sia rispetto alle qualità buone, sia rispetto a quelle cattive, descrivendo le qualità assenti, a seconda di come sia utile. Di qui i poeti inventano anche dei vocaboli, ad esempio « melodia ἄχορδον » [= « priva di corde »], « melodia ἄλυρον » [= « priva di lira »]: essi così traggono gli epiteti dalla deficienze. Ciò ottiene buon effetto se espresso nelle metafore proporzionali: ad esempio il dire che la tromba dà una melodia ἄλυρον.

[*La proprietà*]

7. L'elocuzione avrà proprietà, se sarà espressiva di passioni, espressiva di caratteri e proporzionata agli argomenti che tratta. Per « esser proporzionata » intendo che né intorno a un soggetto solenne ci si esprima sgraziatamente, né intorno a soggetti comuni ci si esprima solennemente, né si aggiungano epiteti ornamentali a una parola comune. Altrimenti, il risultato è comico. Così fa appunto Cleofonte, che disse alcune cose assurde come se dicesse « venerandi fichi ».

L'elocuzione è espressiva di passioni se: quando vi è oltraggio, essa parla il linguaggio dell'adirato; quando vi è empietà e turpitudine, quello dell' indignato e del riluttante; quando vi sono cose lodevoli, quello dell'ammirazione; quando vi sono cose compassionevoli, quello dell'umiltà, e similmente negli altri casi. L'elocuzione appropriata rende convincente anche l'argomento. L'anima dell'ascoltatore è infatti spinta a credere irrazionalmente che l'oratore dica cose vere, perché le dice con gli stessi atteggiamenti che se fossero vere, cosicché si pensa, anche se le cose non stanno come quegli dice, che esse invece siano proprio così; e l'ascoltatore appoggia sempre le passioni dell'oratore, se parla con elocuzione espressiva di emozioni, anche se non dice nulla. Per questo molti oratori colpiscono il pubblico con discorsi tumultuosi.

L'elocuzione è espressiva di caratteri se, da ciò che esprime, dimostra che a ciascun gruppo e a ciascuna disposizione si accompagna il linguaggio appropriato. Intendo per gruppo o persone della stessa età, ad esempio se bambino, uomo o vecchio; oppure se uomo o donna; oppure se greco o tessalo; intendo per disposizioni quelle che conferiscono una certa particolarità alla vita: infatti non ogni disposizione conferisce alla vita una certa particolarità. Se dunque l'oratore userà anche vocaboli appropriati alla disposizione, renderà il carattere. Infatti un contadino non dirà le stesse cose, né nella stessa maniera che un uomo istruito. Gli ascoltatori restano colpiti anche quando i logografi usano questo mezzo in modo eccessivo, ad esempio: « chi non lo sa ? », oppure « tutti lo sanno »: infatti gli ascoltatori si vergognano generalmente temendo un' ignoranza, che ciascuno ha.

L'usare a tempo opportuno o inopportuno queste specie, è comune a tutte esse. Un rimedio per ogni eccesso è quello ben noto: cioè l'oratore deve rimproverare se stesso in anticipo; così egli sembrerà esser veridico, perché non gli sfugge ciò che sta facendo. Inoltre non bisogna servirsi subito di più espedienti simili, se si vuole che l'ascoltatore si lasci avvincere. Ad esempio, se l'oratore sarà aspro nelle parole, non dovrà esserlo anche nella voce, nella voce e negli atteggiamenti, altrimenti ogni artificio rivela di esser tale. Se invece si usa l'un mezzo senza l'altro, non risulta evidente l'artificio che si adopera. Tuttavia se cose dolci sono addirittura dette aspramente, e cose aspre dolcemente, non si ottiene persuasione.

I nomi composti, gli epiteti numerosi e le parole straniere sono soprattutto appropriate a chi parla esprimendo passioni. Si perdona infatti a un uomo adirato se dice che un dato male è «alto come il cielo» o «mostruoso». Infatti, quando un oratore abbia già fatto presa sugli ascoltatori e li abbia portati ad accendersi o di ammirazione, o di riprovazione, o di ira, o di simpatia, egli può usare parole come quelle che usa Isocrate alla fine del

suo *Panegirico*, ad esempio: « fame e memoria », « quelli che perseverarono ». Quelli che parlano emozionati usano appunto tali parole, per cui anche gli ascoltatori le accettano, evidentemente perché sono in una simile disposizione d'animo. Perciò esse sono appropriate anche alla poesia, essendo essa una forma d' invasamento. Si deve dunque usarle così, oppure ironicamente, come fece Gorgia e come s' incontra nel *Fedro*.

[*Il ritmo prosastico*]

8. La forma dell'elocuzione prosastica non dev'essere né metrica, né priva di ritmo. Se è metrica, infatti, rivela l'artificio e insieme distrae, giacché rivolge l'attenzione alle ricorrenze dei modelli metrici simili. Come anche i bambini prevedono la risposta alla domanda degli araldi: « uno schiavo affrancato chi sceglie come patrono ? » « Cleone ». D'altra parte una prosa priva di ritmo è priva di forma: e la prosa, pur non avendo bisogno di metro, deve avere forma: e ciò che è privo di forma è spiacevole e difficile ad apprendersi. Tutte le cose sono limitate dal numero; e il ritmo è il numero della forma dell'elocuzione (e il numero è anche la suddivisione dei metri). Perciò la prosa deve avere ritmo, ma non metro, altrimenti diverrà un poema. E il ritmo non dev'essere preciso, deve cioè soltanto esser introdotto fino a un certo punto.

Tra i ritmi, quello eroico è dignitoso, ma è deficiente nell'armonia prosastica; il giambo è il ritmo della conversazione ordinaria; per questo chi parla dice giambi più di tutti gli altri metri; tuttavia la prosa deve avere dignità ed emotività. Il trocheo ricorda troppo le danze del cordace, come mostrano i tetrametri torcaici, che sono versi saltellanti. Resta il peone, di cui ci si è cominciati a servire a partire da Trasimaco, pur non conoscendone la natura.

Il peone è il terzo ritmo rispetto ai due suddetti: le sue due parti stanno tra loro in rapporto di tre a due; mentre negli altri due ritmi il rapporto è di uno a uno, e di due a uno. Questo rapporto di uno e mezzo a uno è connesso agli altri due ritmi, e tale è appunto il peone. Ma gli altri devono essere scartati per le ragioni suddette, e perché sono evidentemente metrici; perciò è da scegliersi il peone. A differenza degli altri esso non è base di cosiddetti sistemi metrici; quindi la sua natura metrica sfugge di più. Attualmente ci si serve di un solo tipo di peone all' inizio della clausola, mentre devono essere differenti le forme della fine da quelle dell' inizio. Vi sono due forme opposte di peone; una di esse è adatta all' inizio, e ce se ne serve appunto per questo: esso consiste in una sillaba lunga seguita da tre brevi; ad esempio:

Δαλογενὲς εἶτε Λυκίαν
[nato in Delo o forse in Licia]

χρυσεοκόμα Ἕκατε παῖ Διός
[Ecate, figlia di Zeus, dai capelli d'oro]

L'altro peone al contrario, consiste in tre brevi iniziali e una lunga finale:

μετὰ δὲ γᾶν ὕδατά τ' ὠκεανὸν ἠφάνισε νύξ
[dopo la terra e l'acqua, la notte coprì l' Oceano]

Esso effettua una buona conclusione; poiché invece la sillaba breve, per il suo carattere di incompiutezza, la rende mutila: la conclusione dev'essere invece marcata attraverso la lunga, e dev'essere chiara non solo per mezzo del copista o del punto, ma per mezzo del ritmo.

Abbiamo dunque stabilito che l'elocuzione prosastica dev'essere in un buon ritmo e non priva di ritmo; e abbiamo detto quali ritmi la rendono tale e come siano composti.

[*La struttura del periodo*]

9. L'elocuzione è necessariamente di due tipi: o intessuta liberamente e collegata solo dalle congiunzioni, come i preludi nei ditirambi, o legata alle rispondenze periodiche e simile alle antistrofe degli antichi poeti. L'elocuzione intessuta liberamente è quella antica: « questa è l'esposizione dell' investigazione di Erodoto di Turi ». Di questo tipo di elocuzione un tempo si servirono tutti, ora se ne servono pochi. Intendo per elocuzione intessuta liberamente quella che non ha alcuna fine in se stessa, all' infuori di quella che le impone l'argomento trattato. Essa è poco piacevole; perché è informe: tutti infatti desiderano avere in vista la fine. Così i corridori, quando giungono al traguardo, sono più privi di fiato e sfiniti; ma, poiché prevedono il traguardo, non si sfiniscono prima.

Tale è dunque la forma dell'elocuzione intessuta liberamente; quella legata alle rispondenze si ha invece nei periodi. Intendo per periodo una elocuzione che ha in se stessa un principio e una fine e che ha una grandezza facile a cogliersi. Tale elocuzione è piacevole e facile ad apprendersi; è piacevole perché è l'opposto dell' informità e perché l'ascoltatore sente sempre di aver colto qualcosa e che qualcosa è stato compiuto per lui. Invece il non poter prevedere, né condurre a compimento nulla è spiacevole. Essa è poi facile ad apprendersi, perché è facile a ricordarsi: ciò perché l'elocuzione periodica è limitata dal numero, che è la cosa più facile a ricor-

darsi di tutte. Per questo tutti ricordano i versi più facilmente che i seguiti slegati di parole: è infatti col numero che si misurano i versi. Il periodo deve essere compiuto anche nel suo significato e non deve essere interrotto male, come i versi giambici di Sofocle:

> Questa terra è Calidone, della regione di Pelope
> . . . .,

infatti la punteggiatura è da intendersi allora nel senso opposto al metro; come nel verso suddetto in cui si dice che Calidone è *una parte* della regione di Pelope.

Il periodo può essere composto di membri, oppure semplice. Il periodo composto di membri produce un'elocuzione compiuta, distinta nelle sue parti e facile a essere pronunziata d'un fiato: e ciò non solo relativamente alla punteggiatura, ma alla sua totalità, come pure è per il periodo. Membro è ogni parte di essa. Per periodo semplice intendo invece quello che consiste in un solo membro. Bisogna che i membri e i periodi non siano né smilzi, né lunghi. Se sono troppo brevi, fanno inceppare frequentemente l'ascoltatore: egli infatti, sentendosi spinto oltre in base alla misura che ha nella mente, ed essendone invece strappato per la cessazione prematura, gli accade come di incepparsi per un ostacolo. Invece i periodi troppo lunghi lo fan restare indietro, come nelle corse coloro che hanno doppiato dal lato interno la meta lasciano indietro quelli che corrono aggiogati con loro dal lato esterno. Un periodo troppo lungo tende a diventare un intero discorso, come i preludi troppo lunghi dei ditirambi tendono a diventare un intero ditirambo. Così accade ciò che motteggia Democrito di Chio nella *Melanippide*, cioè il fare dei preludi in luogo delle antistrofe:

> a se stesso procura male colui che vuol procurarne a un altro,
> e un lungo preludio è un grandissimo male per chi lo compone.

La stessa cosa può essere detta anche a chi fa membri di periodo troppo lunghi. D'altro lato i membri troppo piccoli non riescono a formare un periodo: essi conducono a precipizio l'ascoltatore.

Dell'elocuzione espressa nei membri di periodo l'una specie è suddivisa, l'altra è per antitesi. Quella suddivisa è come la seguente: « spesso ho ammirato quelli che organizzano le feste e che indicono gli agoni ginnici ». È invece per antitesi quell'elocuzione in cui in ciascun membro o un elemento è opposto a un altro, o due opposti sono legati da uno stesso elemento. Ad esempio: « Essi giovarono ad entrambi, sia a quelli che erano rimasti in patria, sia a quelli che li avevano seguiti: agli uni perché conquistarono

un territorio maggiore di quello che avevano in patria, agli altri perché questi lasciarono loro in patria un territorio sufficiente ». Qui sono contrapposti il « restare in patria » e il « seguire », il « sufficiente » e il « maggiore ». Così pure: « a coloro che avevano bisogno di denaro e a coloro che volevano goderne »: qui si contrappone il godimento all'acquisto. E ancora: « accade spesso in tali situazioni che i saggi abbiano sfortuna e i dissennati abbiano successo »; « subito ottennero la fama di ottimi, non molto dopo acquistarono il dominio del mare »; « avendo costruito un ponte sull' Ellesponto e una galleria nel monte Athos, egli navigò attraverso il continente e andò a piedi sul mare »; « essendo cittadini per natura, furono privati per legge della cittadinanza »; « alcuni di essi perirono malamente, altri si salvarono turpemente »; « privatamente ci serviamo dei barbari come servitori, nella vita pubblica permettiamo invece che molti degli alleati siano schiavi »; « o possedere da vivi o lasciare da morti ». Così anche quello che disse un tale in tribunale contro Peitolao e Licofrone: « costoro a casa sono soliti vendere, qui invece venuti per comprarci ».

Tutti questi esempi ottengono l'effetto suddetto. Questa elocuzione è piacevole, perché i contrari sono facilissimi da comprendersi e ancor più se contrapposti reciprocamente, e perché essa è simile a un sillogismo: infatti la confutazione consiste nel contrapporre termini antitetici.

Tale è dunque la natura dell'antitesi. Si ha invece la parisosi quando i membri del periodo siano uguali, la paromoiosi quando i singoli membri abbiano tra loro simili le parti esterne; le similitudini infatti devono trovarsi necessariamente al principio e alla fine. Se sono al principio, la similitudine risiede sempre in intere parole, se sono alla fine risiede o nelle ultime sillabe o nelle differenti riflessioni di un medesimo nome, o nello stesso nome.

Esempi di paromoiosi al principio sono i seguenti:

ἀγρὸν γὰρ ἔλαβεν ἀργὸν παρ' αὐτοῦ
[ricevette da lui un campo incoltivato]

δωρητοὶ τ' ἐπέλοντο παραρρητοί τ' ἐπέεσσιν
[dominavano coi doni, insidiando con le parole]

Esempi invece di paromoiosi alla fine sono i seguenti:

ᾠήθησαν αὐτὸν παιδίον τετοκέναι, ἀλλ' αὐτοῦ αἴτιον γεγονέναι
[essi pensavano che fosse il padre del bambino, anzi che fosse la sua causa]

ἐν πλείσταις δὲ φροντίσι καὶ ἐν ἐλαχίσταις ἐλπίσι
[in grandissime ansietà e in piccolissime speranze]

È esempio di diverse flessioni di un medesimo nome il seguente:

ἄξιος δέ σταθῆναι χαλκοῦς οὐκ ἄξιος ὢν χαλκοῦ
[essendo degno di esser effigiato in bronzo, ma non di denaro bronzeo]

esempio di una stessa parola ripetuta il seguente:

σὺ δ' αὐτὸν καὶ ζῶντα ἔλεγες κακῶς καὶ νῦν φράσεις κακῶς
[tu parlasti male di lui quand'era ancora vivo, ed ora scrivi male di lui

esempio della stessa sillaba:

τί ἂν ἔπαθες δεινόν, εἰ ἄνδρ' εἶδες ἀργόν
[quale cosa terribile hai provato, se hai visto un uomo ozioso?]

Tutte e tre le forme, l'antitesi, la parisosi e l'omoioteleuto, possono anche capitare insieme. Le diverse maniere di cominciare i periodi sono state enumerate quasi tutte nelle opere di Teodette. Vi sono anche false antitesi, come fa anche Epicarmo:

τόκα μὲν ἐν τήνων ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγών
[ora io mi trovavo con loro, ora presso di loro io].

[Diversi tipi di metafore]

10. Dopo che abbiamo definito intorno alle cose suddette, dobbiamo ora trattare delle espressioni spiritose e di successo. È possibile crearle o per talento naturale o per esercizio; compito della nostra indagine è il mostrarle. Trattiamone dunque ed enumeriamole, partendo dal principio che a tutti è piacevole apprendere facilmente. Le parole esprimono un significato, quindi quelle parole che ci fanno imparare qualcosa, sono le più piacevoli. E noi apprendiamo le parole correnti, ma non quelle rare.

Noi apprendiamo soprattutto dalle metafore. Quando infatti il poeta chiama la vecchiaia stoppia, realizza un apprendimento e una conoscenza attraverso il genere: entrambe le cose sono infatti sfiorite. Anche le similitudini dei poeti ottengono lo stesso effetto: se quindi esse sono buone, appaiono spiritose. La similitudine è infatti, come abbiamo detto prima, una metafora che differisce perché vi è aggiunto qualcosa; perciò essa è meno piacevole, perché ha maggior lunghezza: essa non identifica i due termini, quindi la mente non esamina la relazione.

Bisogna che tanto l'elocuzione quanto gli entimemi siano spiritosi, se vogliono renderci rapido l'apprendimento. Perciò neppure quelli ovvi tra gli

entimemi hanno successo: intendo per ovvi quelli che sono evidenti a chiunque e non richiedono alcuna investigazione; e neppure quelli che sono detti in modo incomprensibile. Bensì quelli che noi comprendiamo mano a mano che vengono detti e purché non siano già noti prima, oppure quelli in cui la comprensione viene subito dopo: qui infatti vi è un processo simile all'apprendimento, mentre non vi è né nel caso dell'ovvietà, né in quello dell' incomprensibilità. Per quanto concerne il contenuto, questi sono dunque quelli degli entimemi che hanno successo.

Per quanto invece riguarda l'espressione, un'attrattiva risiede nella forma, se è espressa in maniera antitetica come: « considerando quella che per gli altri era una pace comune, una guerra per i loro propri interessi »: qui la guerra si contrappone alla pace. Un'altra attrattiva risiede nelle parole che hanno una metafora, se essa non è presa da troppo lontano, poiché sarebbe difficile a comprendersi, ma se non è neppure ovvia, poiché allora non ci colpisce per nulla. Inoltre se le parole ci pongono le cose sotto gli occhi: bisogna infatti vederle come se avvenissero ora e non in futuro. Bisogna dunque mirare a queste tre cose: alla metafora, all'antitesi e al vigore.

Dei quattro tipi di metafore hanno successo soprattutto quelle che si svolgono secondo proporzione. Ad esempio Pericle disse che la perdita della gioventù che scompariva dalla città durante la guerra era come se si togliesse la primavera dall'anno. E Leptine disse degli Spartani che essi non potevano permettere che la Grecia divenisse priva di un occhio [= di Atene]. E Cefisodoto, mentre Carete era ansioso di dare i rendiconti per la guerra olintiaca, si adirò, dicendo che quegli voleva provare a dare i rendiconti, perché teneva il popolo per la gola. Lo stesso, esortando una volta gli Ateniesi a provvedersi di viveri in Eubea, disse che il decreto di Milziade doveva andare con quella spedizione. E Ificrate, quando gli Ateniesi conclusero la pace con Epidauro e coi paesi della costa, si adirò dicendo che essi sottraevano le provvigioni di guerra. E Peitolao chiama il Paralo il bastone del popolo e Sesto il banco da fornaio del Pireo. E Pericle invitava a conquistare Egina, rimuovendo così il pruno nell'occhio per il Pireo. E Mirocle diceva che nessuno era più abietto di un tale notabile cittadino, poiché quello chiedeva il trentatré per cento per la sua abiezione, mentre egli stesso solo il dieci per cento.

Di questo genere è anche il verso giambico di Anassandride a favore delle figlie che tardavano a sposarsi:

> le mie figlie sono in stato di mora rispetto alle nozze.

E Polieutte dice di un certo Speusippo, colpito da apoplessia, che costui poteva star tranquillo, essendo attaccato dalla sorte alla gogna della malattia.

E Cefisodoto chiamava le triremi mulini variopinti; e il Cinico chiamava le taverne banchetti attici.

Ezione diceva che [gli Ateniesi] avevano riversato la loro città in Sicilia: questa è appunto una metafora e porta l'oggetto sotto gli occhi. E diceva che la Grecia grida: anche questa è un sorte di metafora e porta l'oggetto sotto gli occhi. Così Cefisodoto diceva che badassero di non fare molti assembramenti tumultuosi, intendendo le ecclesie; e Isocrate diceva la stessa cosa riguardo a coloro che correvano alle feste. E così nell'epitafio si disse che era opportuno che, sulle tombe di coloro che erano morti a Salamina, la Grecia si tagliasse a lutto i capelli, poiché con il valore di quelli era sepolta anche la libertà; se egli avesse detto che era opportuno piangere perché con loro era stato sepolto il valore, avrebbe fatto una metafora e avrebbe posto l'oggetto sotto gli occhi, ma avendo detto che con il valore era sepolta anche la libertà, ha fatto una sorta di antitesi. Così quando Ificrate disse: «il sentiero delle mie parole giace in mezzo alle azioni di Carete»; questa è una metafora proporzionale e il «nel mezzo» porta l'oggetto sotto gli occhi.

E il dire di invitare i pericoli a correre in aiuto dei pericoli è una metafora ed è sotto gli occhi. E Licoleone, parlando in difesa di Cabria, disse: «non vi vergognate neppure di fronte alle sue suppliche, di fronte alla sua statua di bronzo»: questa metafora vale solo nel caso presente e non per sempre, però porta la cosa sotto gli occhi: infatti, correndo egli pericolo, è la statua che supplica, ciò che è privo di anima prega l'essere animato, essendo un ricordo delle sue azioni a favore della città. Così la frase: «in ogni modo l'esercitarsi è sapere poco» è metafora, perché l'esercitarsi è sempre un accrescere. Così quella: «la divinità ha acceso una luce nell'anima, l'intelligenza»: infatti sia la luce che l'intelligenza danno chiarezza. Così il dire: «noi non terminiamo la guerra, ma la differiamo»: entrambe le cose infatti, sia la pace, sia il ritardo, sono una forma di sospensione. E il dire, a proposito delle conclusioni di pace, che «sono un trofeo molto più bello di quelli conseguiti in guerra: questi ultimi infatti celebrano piccoli fatti o un solo successo, quelle invece riguardano tutta la guerra»: entrambe le cose infatti sono segno di vittoria. E il dire che «le città pagano grandi rese dei conti al biasimo degli uomini»: infatti anche la resa dei conti è una sorta di giusta penalità.

[*Ancora sulle metafore*]

11. Abbiamo detto che le frasi spiritose risultano dall'uso della metafora proporzionale e dal porre l'azione dinanzi agli occhi. Occorre specificare che cosa intendiamo per «dinanzi agli occhi» e come ciò si ottenga. Esso è l'effetto prodotto dalle parole che rappresentano le cose in azione;

ad esempio il dire che un uomo è « tetragono » è una metafora, poiché entrambi i suoi termini sono perfetti, ma non esprime vigore; mentre parlare dell'età migliore dell'uomo come « fiorente » esprime vigore.

Così il dire « te come errante in libertà » e:

di qui dunque i Greci lanciandosi;

il « lanciandosi » ha infatti vigore e metafora. E così fa spesso Omero, rendendo animate le cose inanimate attraverso la metafora: in tutte le sue espressioni del genere v'è buon risultato a causa del vigore; ad esempio nelle seguenti:

nuovamente la pietra svergognata si rivoltò per la pianura;

e:

volò la freccia;

e:

ardendo di volare;

e:

si fermò sulla terra, bramosa di saziarsi di carne;

e:

la punta penetrò avida nel petto;

in tutte queste espressioni a causa dell'animare l' inanimato vi è vigore: infatti l'esser svergognati, bramosi, ecc. implicano energia; e queste qualità sono state applicate attraverso la metafora proporzionale: infatti la pietra sta a Sisifo come lo svergognato sta di fronte alla sua vittima. Omero dona così questa vita alle cose inanimate anche nelle sue famose similitudini:

gobba, spumeggiante [l'onda si rifrange] ora qua, ora là;

egli infatti rende mobili e viventi tutte le cose; e il vigore è movimento.

Bisogna trarre la metafora, come abbiamo detto prima, da cose vicine per genere e tuttavia di somiglianza non ovvia, così come anche in filosofia è segno di buona intuizione il cogliere l'analogia anche tra cose molto differenti. Così Archita disse che un arbitro è come un altare: ad entrambi infatti si rifugia chi ha subito ingiustizia. E così se qualcuno dice che l'àncora e l'amo sono la stessa cosa: entrambe sono appunto una stessa cosa,

solo che l'uno funziona di sopra l'altra di sotto. E così il dire «livellare le città»: vi è qui uno stesso concetto per due cose molto differenti: cioè il render eguali sia le superfici che le potenze.

Anche la maggior parte delle frasi spiritose derivano dalla metafora e dal sorprendere ingannando. Infatti, se le cose sono all'opposto di quanto si credeva, diventa evidente che si è imparato e sembra che la nostra mente dica: «così era in verità, io invece sbagliavo». Anche degli apoftegmi sono spiritosi quelli che derivano dal dire una cosa e intenderne un'altra, come nella minaccia di Stesicoro che «ad essi le cicale canteranno da terra». Anche dei buoni indovinelli sono piacevoli per lo stesso motivo: essi infatti offrono un insegnamento e costituiscono una metafora. Ed è quello che prescrive Teodoro, che si dicano cose nuove: e ciò accade quando un'espressione sia paradossale, oppure discordante da ciò che quello dice, o dall'opinione precedente; oppure, come nelle composizioni comiche, le parole composte ad arte, e ciò si ottiene anche con le parole mutate scherzosamente di una lettera. Ciò sorprende ingannando. E ciò avviene anche in poesia. Non è infatti secondo ciò che l'ascoltatore s' immaginava il verso:

egli andava, avendo sotto di sé i geloni,

giacché l'ascoltatore pensava avrebbe detto «i calzari». Ma ciò che insieme è stato detto dev'essere chiaro.

Inoltre, la sostituzione di una lettera in una parola può toglierle il suo significato originario e conferirle quello della parola che ne risulta; ad esempio Teodoro dice al citaredo Nicone: θράττει σε [= «[questo] ti turba»; però Θρᾷττ' ἧσε = «cantò una Tracia»]: egli finge infatti di dire θράττει σε e così sorprende ingannando, poiché dice un'altra cosa. Perciò è una frase piacevole ad apprendersi; però, se uno non sa che Nicone era trace, non sembrerà spiritosa. Così la frase: βούλει αὐτὸν πέρσαι [=«lo vuole rovinare»; però: βούλει αὐτὸν Περσία = «lo vuole la Persia; o forse: βουλει αὐτὸν πέρδεσθαι = «lo vuole offendere con gesto osceno»]. Tuttavia, entrambe le parole debbono essere appropriate. Così sono anche frasi spiritose quelle come il dire agli Ateniesi di badare che la signoria (ἀρχή) del mare non diventi il principio (ἀρχή) dei mali. Oppure, come disse Isocrate, che il comando (ἀρχή) nella città non diventi principio (ἀρχή) dei mali. In entrambi i casi infatti ciò che non si sarebbe pensato che l'oratore dicesse, è stato detto ed è stato riconosciuto come vero. Infatti non v' è alcuna acutezza nel dire che l' ἀρχή è ἀρχή [nello stesso significato]: non così bisogna dire, ma diversamente e non è stato così che è stato usato il termine ἀρχή nella parte negativa della frase.

In tutti questi casi, vi sarà buon risultato, se la parola sarà usata appropriatamente sia nell'omonimia che nella metafora. Ad esempio il dire che Anascheto è ἀνάρχετος [= «intollerabile»]: con ciò si dice un'omonimia, ma appropriata se Anascheto è una persona spiacevole. E così:

> tu non devi diventar straniero più di quanto tu non debba
> essere straniero;

dove, «più di quanto tu debba» ha lo stesso significato, ma «non bisogna che lo straniero sia sempre straniero» muta il significato del termine. Così anche il celebrato detto di Anassandride:

> è bello morire prima di essere degno di morte;

ciò infatti è come dire che è cosa *degna* il morire quando non si è *degni* di morire, oppure che è cosa *degna* morire quando non si è *degni* d'essere uccisi, ovvero quando non si sono compiute cose *degne* di morte.

In queste frasi la forma dell'elocuzione è la stessa; ma quanto più brevi e più antitetiche sono, tanto più hanno successo. La causa è che l'apprendimento è maggiore attraverso l'antitesi, più rapido attraverso la brevità. Ciò che si dice deve essere sempre riferito a una persona oppure detto bene, se la cosa detta è vera e non ovvia. I due significati di una parola possono essere espressi separatamente, ad esempio: «bisogna morire senza avere commesso colpe», ma ciò non è spiritoso; come non è spiritoso dire: «un uomo degno deve sposare una donna degna». Se invece si combinano i due significati di *degno*, vi è spiritosità: «è cosa degna il morire quando non si è degni di morire». Quanto più una espressione contiene, tanto più essa appare spiritosa; ad esempio, se una parola è metaforica, ed è metafora di buona specie, e se vi è antitesi, perisosi e vigore.

Anche le similitudini, che hanno sempre buon effetto, sono, come abbiamo detto precedentemente, una sorta di metafore. Esse infatti si riferiscono sempre a due cose, come la metafora proporzionale. Ad esempio, diciamo che lo scudo è la coppa di Ares e che l'arco è la lira senza corde. Queste similitudini non sono un semplice trasferimento di parole, mentre invece il denominare l'arco lira o lo scudo coppa è un semplice trasferimento. Si possono anche fare similitudini così semplicemente: ad esempio, il flautista è paragonato a una scimmia, l'uomo miope a una lucerna che stilla: entrambi infatti contraggono [la fiamma e l'occhio]. Ma la buona similitudine contiene una metafora; per cui si può paragonare lo scudo alla coppa di Ares e una rovina allo straccio di una casa. Così Trasimaco chiama Ni-

cerato un Filottete legato da Pratis, avendolo visto sconfitto da Pratis in una rapsodia, irsuto e magro. Nelle metafore appunto cadono i poeti, se non sono buone, ma hanno successo, se sono ben fatte.

Ad esempio, quando i poeti dicono:

egli ha delle gambe storte come il prezzemolo,
[egli combatteva] come Filammone contro il sacco elastico dei pugili;

tutte queste sono appunto similitudini. E che le similitudini siano metafore, lo abbiamo detto più volte.

Anche i proverbi sono metafore con passaggio da specie a specie [dello stesso genere]; ad esempio quando qualcuno, pensando di ricevere del bene da un altro, lo invita e ne ritrae invece del male, si dice è il caso di Carpazio e della lepre: entrambi infatti soffrirono una cosa simile.

Abbiamo dunque detto a sufficienza quali siano le fonti della spiritosità, le loro cause e i motivi della loro riuscita.

Anche le iperboli che hanno successo sono metafore. Ad esempio, di un uomo percosso in faccia dire: « immaginatevi che sia un canestro di more ». Infatti il suo volto è certo rosso, ma così si è esagerato. Una comparazione pure può diventare un' iperbole, se espressa in una certa maniera. Ad esempio la similitudine:

[egli combatteva] come Filammone contro il sacco elastico dei pugili,

può essere così espressa: « avresti pensato che fosse lo stesso Filammone che combatte contro il sacco elastico dei pugili ». E quella:

ha delle gambe storte come il prezzemolo,

può essere così espressa: « avresti pensato che egli non avesse delle gambe, ma dei prezzemoli, tanto erano storte ». Vi sono anche metafore da adolescenti, perché esprimono un eccesso. Perciò le dicono soprattutto gli adirati:

neppure se egli mi desse doni tanto numerosi come la sabbia
e la polvere; non sposo la figlia dell'Atride Agamennone,
neppure se gareggia in bellezza con l'aurea Afrodite, o in lavori con Atena.

Si servono di questo genere soprattutto gli oratori attici; ma, per le ragioni suddette, esso è inadatto a una persona anziana.

[*L'educazione retorica*]

12. Bisogna badare che ogni tipo di oratoria richiede un'elocuzione diversa. Infatti la prosa scritta e quella del dibattito orale, l'oratoria politica e quella forense non sono eguali. Nell'un caso si tratta di saper usare bene il greco, nell'altro di non essere costretti a tacere, quando si vuol comunicare agli altri, cosa che appunto accade a coloro che non sanno scrivere. L'elocuzione scritta è la più precisa; quella del dibattito è la più affidata alla recitazione. Di quest'ultima vi sono due specie: quella esprimente caratteri e quella esprimente emozioni. Per questo i recitatori mirano sempre ai drammi dell'una e dell'altra specie, e i poeti pure mirano ad essi. E vanno in circolazione quelli che sono migliori per la lettura, come Cheremone, che è preciso come un logografo e come Licimnio tra gli scrittori di ditirambi. Confrontate tra loro, le opere degli scrittori appaiono smilze nei dibattiti, mentre quelle degli oratori o dei parlatori sembrano invece dilettantesche. Il motivo è che esse sono fatte per il dibattito: perciò i brani recitativi, quando si tolga la recitazione, non svolgendo il loro compito, sembrano banali; ad esempio gli asindeti e le frequenti ripetizioni sono giustamente deprecati nella prosa scritta, ma non in quella del dibattito, e gli oratori se ne servono, poiché sono fatti per la recitazione.

Bisogna però introdurre qualche variazione nelle ripetizioni, il che, per così dire, spiana la via alla recitazione. Ad esempio: « costui è l'uomo che vi ha derubato, costui è quello che vi ha ingannato, costui è quello infine che cercò di tradirvi ». Così faceva anche l'attore Filemone nella *Gerontomania* di Anassandride, quando ripete i nomi di Radamanto e di Palamede, e quando ripete il pronome « io » nel prologo de *I più*. Se non si recitano con queste variazioni, queste ripetizioni diventano dure e goffe.

La stessa cosa è per gli asindeti, come: « giunsi, lo incontrai, lo supplicai ». Ciò ha bisogno della recitazione, e non va detta cosa nella stessa cosa e nella stessa maniera. Inoltre l'asindeto ha un effetto particolare: fa sembrare che si dicano molte cose nello stesso tempo. Infatti le congiunzioni riuniscono molti termini; per cui, se se ne eliminano, è evidente che si avrà il risultato contrario, cioè il far diventare molteplice l'unità. Ciò ottiene anche un effetto di amplificazione, come nell'esempio: « giunsi, lo incontrai, lo supplicai ». L'oratore sembra infatti dire molte cose e guardar dall'alto ciò che ha detto. Ciò vuol fare anche Omero, quando dice:

Nireo proveniente da Scime,
Nireo figlio di Aglae,
Nireo che era il più bello.

Infatti se si dicono molte cose intorno a una persona, la si deve anche nominare molte volte: quindi anche quando si nomina molte volte uno, si sembra dire molte cose di lui, perciò una persona ricordata una sola volta, attraverso questa astuzia, ci rimane impressa nella memoria; perciò [anche Omero] non fa più menzione, in seguito, di Nereo.

L'elocuzione dei discorsi politici è del tutto simile al disegno abbozzato: infatti quanto più numerosa è la folla, quanto più è distante la vista dell'ascoltatore, tanto più superflua, anzi dannosa appare l'esattezza in entrambe le cose [il discorso e l'abbozzo]. Invece l'elocuzione forense è più precisa; ancor più se si è di fronte a un solo giudice, mentre lo è meno nelle esposizioni retoriche; infatti [nell'elocuzione forense] l'essenziale e l'irrilevante dell'azione si vedono più facilmente; e manca la contesa, per cui il giudizio è puro. Perciò non gli stessi oratori hanno successo in tutti questi tipi; bensì là dove vi è maggior recitazione, ivi si trova minor precisione: ivi infatti domina la voce, e soprattutto la voce alta.

L'elocuzione epidittica è la più tipica dello stile scritto: infatti la sua funzione è la lettura; come seconda viene quella giudiziaria. È superfluo fare ulteriori distinzioni di elocuzione, tra quella piacevole e quella della magnificenza. Dove risiedono maggiormente infatti, tali qualità, che nell'essere moderato, liberale e nelle altre virtù etiche? È evidente che le qualità di cui abbiamo parlato renderanno piacevole l'elocuzione, se pur è stata rettamente definita la qualità dell'elocuzione. Per quale altra ragione, infatti, l'elocuzione dovrebbe essere chiara e non pedestre, bensì opportuna? Infatti, se è prolissa, non è chiara; e non lo è, neppure se è troppo concisa; bensì è evidente che è opportuna se tiene il giusto mezzo. Così renderanno l'elocuzione piacevole le qualità che sono state dette, se saranno ben mescolate: lo stile corrente e quello raro, il ritmo, e la persuasività che sorge dall'appropriatezza.

Abbiamo dunque trattato dell'elocuzione, sia in generale riguardo a tutti i suoi tipi, sia particolarmente intorno ad ogni suo genere. Resta ora da trattare della disposizione.

(Trad. A. Plebe da ARISTOTELE, *Retorica*, Bari, Laterza, 1961, pp. 167-207).

V

ARISTOTELISMO E ANTIARISTOTELISMO DA TEOFRASTO ALL' ANONIMO «DEL SUBLIME»

1. *Da Teofrasto ad Orazio.* Dopo la morte di Aristotele, le dispute estetiche si polarizzarono da un lato intorno al problema di inserire l'estetica in un sistema organico delle attività umane, dall'altro intorno a quelle questioni particolari che la *Poetica* aristotelica non aveva compiutamente risolte. In ogni caso, la scuola peripatetica fu quella che esercitò il maggiore influsso sull'estetica greco-romana. Le teorie da essa professate solo in parte sono quelle di Aristotele, ma in gran parte risalgono invece alla sistemazione che Teofrasto diede dei problemi estetici sulla base del pensiero aristotelico.

Teofrasto occupa appunto, nella storia dell'estetica antica, la posizione del teorico sistematico. Il suo pensiero purtroppo non ci è noto se non attraverso testimonianze lacunose; però, dopo gli studi del Rostagni, è possibile ricostruirlo nelle sue linee essenziali sulla base di alcune testimonianze fondamentali. Non si tratta tanto dei frammenti raccolti dal Mayer sotto il titolo di Περὶ λέξεως, quanto delle tarde testimonianze di Ammonio e Proclo [1]. Da esse si può ricavare che, nella sistemazione delle discipline umane compiuta da Teofrasto, la poesia era considerata come un discorso «non razionale e secondo misura» (ἔμμετρον ἀσυλλόγιστον) contrapposto alla retorica, considerata invece come un discorso «non razionale e non secondo misura» (ἄμετρον ἀσυλλόγιστον) e alla filosofia, considerata come «esposizione sillogistica» (ἀκρόασις μετὰ συλλογισμῶν). Perciò, essendo la poesia considerata come un discorso quanto al contenuto «non razionale», quanto invece alla forma «secondo misura», la teoria estetica finiva per rivolgersi soprattutto alla forma, la quale soltanto poteva essere teorizzata e sistemata. Così, nella scuola peripatetica comincia a circolare la teoria secondo cui nell'opera d'arte si deve distinguere la ποίησις, che è il contenuto (la *fabula*) dal ποίημα, che ne è la forma; e nelle trattazioni peripatetiche di estetica la teoria della forma (del ποίημα) viene ad assumere di gran lunga la posizione principale.

Come Teofrasto fu il sistematore dell'estetica in generale, così Aristosseno fu il sistematore dell'estetica musicale. Secondo lo schema ricostruito dal Marquard [2],

[1] Le testimonianze fondamentali di Ammonio e di Proclo sono: AMMON. frr. 64, 65, Busse 22 sgg.; SCHOL. DION. THR. 449, 15, che è un estratto di Proclo.

[2] Cfr. Ἀριστοξένου Ἁρμονικῶν τὰ Σωζόμενα (*Die Harm. Fragm. des Aristox.*) v. P. Marquard, Berlin 1868, p. 194.

Aristosseno divideva la scienza musicale in due grandi rami: quello teorico e quello pratico. La scienza teorica comprendeva una parte relativa alla natura della musica (φυσικόν), cioè la teoria matematica e fisica, e un'altra relativa alla tecnica (τεχνικόν), cioè armonica, ritmica e metrica; la scienza pratica comprendeva una parte pedagogica (παιδευτικόν) e un'altra parte, ἐνεργετικόν, relativa ai diversi usi ed effetti della musica. In tal modo Aristosseno accentuava il carattere empiristico dell'estetica peripatetica, rivendicando all'aspetto pratico-empirico della musica (il πρακτικόν) un' importanza non inferiore a quello teorico. Quindi, per Aristosseno, la scienza teorica, da sola, è insufficiente a esaurire la problematica della musica, giacché occorre tener conto del suo aspetto pratico. È significativa al proposito la sua polemica contro i teorici puri: « Ritengono che l'armonica sia qualcosa di grande, alcuni, perfino, che lo studio di essa non solo li renda musicisti, ma migliori il loro carattere, per aver mal compreso ciò che dicevamo nelle nostre conferenze » (ARISTOXENI, *Elementa Harmonica*, Rosetta da Rios recens., Romae, 1954, p. 46).

Aristosseno cerca di conciliare la teoria di Democrito, secondo cui la musica si riduce a pura sensazione [1] e quella platonica che combatteva la riduzione della musica a sensazione (*Resp.* 531 a). Aristosseno constata che nella musica è necessario tanto il comprendere (ξυνιέναι) quanto il sentire (αἰσθάνεσθαι), pur non riuscendo a fondere insieme i due elementi. Questa sua problematica risulta evidente da un brano dei suoi *Harmonica*: « È chiaro che la comprensione (ξυνιέναι) di una melodia consiste nel seguire, con l'orecchio e con l' intelletto, il succedersi [delle note] secondo ogni distinzione, perché in una produzione successiva consiste la melodia, come tutte le altre parti della musica. Infatti la comprensione (ξύνεσις) musicale dipende da queste due facoltà: percezione sensibile (αἴσθησις) e memoria, perché si deve percepire il suono presente e ricordare il passato. In nessun altro caso si possono comprendere i fenomeni musicali » (*Elementa Harmonica*, ediz. cit., p. 59). Aristosseno cercava così una terza via tra chi rifiutava del tutto la sensazione nel campo musicale e chi invece voleva fondare la musica su di essa. E che egli fosse consapevole di questa sua ricerca di una terza via ci è testimoniato da un interessante brano di Claudio Tolomeo: « I pitagorici non seguendo l'appoggio dei sensi neppure dove sarebbe stato a tutti necessario adattavano alle differenze dei suoni ragionamenti spesso estranei ai fenomeni, sì da procurar scredito contro siffatto metodo presso gli estranei. Gli aristossenici invece concedendo moltissimo alle percezioni sensibili, si servivano del ragionamento come di un aiuto accessorio per il cammino (πάρεργον ὁδοῦ).... » (CLAUD. PTOLEM., *Harm.* I, 2, p. 5 Düring).

Dopo la sistemazione data da Teofrasto e da Aristosseno, le polemiche estetiche continuarono soprattutto nel campo di problemi particolari, soprattutto quello della forma e del contenuto, molto discusso nel I secolo a.C. In quest'ambito una particolare importanza ebbero le idee di Filodemo, pensatore epicureo pressoché contemporaneo di Cicerone, le quali ci sono note grazie a un suo scritto

[1] Cfr. E. FRANK, *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Halle 1923, p. 153 sgg.

polemico rinvenuto parzialmente in un papiro ercolanense, pubblicato dal Jensen e giustamente rivalutato dal Rostagni [1]. Egli polemizza contro l'aristotelismo, soprattutto contro Neottolemo di Pario, teorico peripatetico dell'estetica, dal quale dipende buona parte dell'*Ars poetica* di Orazio. Neottolemo aveva sostenuto, peripateticamente, la priorità della forma (σύνθεσις τῆς λέξεως) sul contenuto (τὰ διανοήματα). Contro di lui Filodemo afferma che: « se pur nell'elocuzione si vuol conseguire un qualche risultato, non è possibile, per Zeus, ottenerlo indipendentemente dal contenuto, ma mi sembra che il modo d'essere della forma (τὸ συγκεῖσθαι τὴν λέξιν) dipenda dal modo d'essere del contenuto » (CHR. JENSEN, *Philodemos. Ueber die Gedichte Fünftes Buch*, Berlin 1923, p. 103).

La polemica antiperipatetica di Filodemo trova singolari coincidenze (che potrebbero anche essere dipendenze) in Cicerone. Di Cicerone è particolarmente importante, al proposito, un brano del terzo libro del *De oratore*. Qui Cicerone intende rifarsi ai *veteres* filosofi della scuola eleatica, che avevano sostenuto la sostanziale unità di tutti gli aspetti del reale contro la recente separazione peripatetica della forma dal contenuto e la conseguente esagerata valutazione della forma. Perciò egli immagina che, tra gli interlocutori del dialogo, Antonio abbia proposto di parlare egli stesso sul contenuto dell'oratoria, riservando a Crasso di parlare sulla forma; al che Crasso controbatte che Antonio, così facendo, *ea divisit, quae seiuncta esse non possunt* (*De orat.*, III, 5-6).

La tesi opposta è invece sostenuta da Orazio nella sua celebre *Ars poëtica*. Egli infatti divide la sua trattazione in tre parti distinte: la prima (vv. 1-44) riguarda la *res*, cioè il contenuto; la seconda (vv. 45-294) riguarda la *facundia*, cioè la forma; la terza infine (vv. 295-476) riguarda il *poëta*, cioè le doti naturali d' ingegno che sono indispensabili alla creazione dell'opera d'arte. La trattazione della *res* è qui accuratamente distinta dalla *facundia* e anche le doti richieste da Orazio all'opera d'arte sono diverse per la *res* da un lato e per la *facundia* dall'altro: mentre cioè per la *res* si richiede soprattutto la brevità, per la *facundia* si richiede soprattutto l'evidenza. A prima vista può apparire difficile stabilire se Orazio abbia considerato più importante nell'opera d'arte il contenuto oppure la forma. Infatti, a giudicare dai vv. 40-41, si direbbe che egli abbia considerato essenziale il contenuto, mentre invece la forma come un semplice corollario di esso: *cui lecta potenter erit res, nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo*. D'altra parte invece il fatto che la parte dedicata alla *facundia* sia lunga più di cinque volte la parte dedicata alla *res* sembra convincerci del contrario. La difficoltà si risolve pensando che per Orazio essenziale per la poesia è l' invenzione del contenuto, ma questo è cosa secondo lui solo in parte insegnabile, mentre per massima parte dipende dall' ingegno insito nel poeta, a cui sono dedicati i vv. 295-476 della trattazione. Invece la perfezione della forma, per quanto sia meno essenziale del contenuto,

[1] I frammenti del Περὶ ποιημάτων di Filodemo furono pubblicati prima parzialmente in JENSEN, *Neoptolemos und Horaz*, in « Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften », 1918, Nr. 14; poi in JENSEN, *Philodemos. Ueber die Gedichte Fünftes Buch* (con versione tedesca), Berlin 1923. Per gli studi del Rostagni cfr. la *Bibliografia*.

tuttavia è la parte fondamentale dell'insegnamento estetico, essendo quella parte che si può integralmente apprendere attraverso l'insegnamento: di qui l'ampiezza della sua trattazione.

2. *L'Anonimo «Del Sublime»*. Dopo la *Poetica* aristotelica l'opera di estetica più celebre dell'antichità fu forse il trattato *Del Sublime*, sulla cui incerta paternità ancor oggi si discute. Secondo il Rostagni, il suo autore è da identificarsi col retore Ermagora vissuto nella prima metà del I secolo dopo Cristo; ed è questa l'ipotesi che oggi appare più probabile [1]. Per quanto, a proposito di quest'opera, non si possa parlare di un'estetica di tipo platonico (che anzi nei suoi intenti e nelle sue conclusioni l'estetica dell'Anonimo è proprio agli antipodi di quella platonica), tuttavia la dottrina ch'essa soprattutto sviluppa, quella del πάθος irrazionale come essenza della poesia, trova le sue origini nell'irrazionalismo estetico di Platone.

Per l'Anonimo *Del Sublime* il fine della poesia non è il piacere, né l'utile, ma una intensa commozione dell'animo, ch'egli non esita a definire «estasi», ἔκστασις, che essa esercita attraverso un'impressione immediata, di sorpresa, la ἔκπληξις. Per questo la poesia deve avere quali suoi elementi essenziali la passionalità e la concitazione: τό τε παθητικὸν καὶ τὸ συγκεκινημένον (*De subl.*, I, 4; XV, 2). Così quelle che per Platone erano le colpe della poesia diventano invece per l'Anonimo i suoi maggiori meriti: la sua potenza travolgente che conduce all'estasi, il suo carattere di eccezionalità, la sua passionalità. Questa posizione è per l'Anonimo raggiungibile attraverso un capovolgimento dei valori etici che erano tradizionali dal tempo di Socrate: per lui degno di ammirazione non è quel ch'è utile, bensì quel ch'è straordinario: «per quanto gli uomini abbiano a portata di mano l'utile o anche il necessario, eppure veramente ammirevole è sempre, per essi, lo straordinario» (*De subl.* XXXV, 5).

Su queste basi l'Anonimo costruisce un'intera teoria del πάθος, che per lui s'identifica senz'altro col sublime (come risulta già dal primo capitolo della sua opera) e quindi con la parte più alta della poesia. Il criterio cioè con cui si deve giudicare un'opera d'arte è che essa «disponga l'animo a grandezza», e soltanto la forza della passione può ottenere questo risultato (*De subl.* VII, 3). «Non esiterei infatti a dire che nulla è così magniloquente come una grande passione, quando giunga a proposito» (VIII, 4). Invero la fondazione di un'estetica trattatistica sarebbe resa impossibile se l'Anonimo ritenesse che il πάθος, in cui egli fa consistere l'essenza della poesia, fosse totalmente irrazionale, sì da non ammettere alcuno studio razionale di esso. Ma non così è per l'Anonimo: «la natura, per quanto sia in genere libera nei passi patetici ed elevati, tuttavia non vuol abbandonarsi al capriccio, né procedere del tutto senza metodo» (II, 2). L'Anonimo riconosce pur una certa artificiosità insita nel metodo, ma vede come rimedio contro

[1] Un recente tentativo di sostenere la paternità di Dionigi di Alicarnasso è quello di D. MARIN, *La paternità del «Saggio sul Sublime»*, in «Studi Urbinati», XXIX, 2 (1955), pp. 266-333.

di essa la stessa passione, che maschera l'artificiosità. Cioè è proprio il πάθος che costituisce il rimedio (ἀλέξημα) contro la diffidenza (ὑπονοίας) dell'ascoltatore dinanzi agli artifici dell'artista (XVII, 2); e il poeta che abbia veramente πάθος può quindi trasformare in vera arte quegli artifici che, usati da un mediocre poeta, rimarrebbero soltanto tali. Ecco perché per l'Anonimo il primo requisito per una opera d'arte è la genialità innata nel poeta, il μεγαλοφυές, senza la quale non può darsi grandezza di poesia (IX, 1). E, nella storia dell'estetica antica, il trattato *Del Sublime* può forse considerarsi l'opera che più propriamente potrebbe definirsi preromantica.

BIBLIOGRAFIA

SULL' ESTETICA DI TEOFRASTO E DI ARISTOSSENO

oltre agli studi già citati del Rostagni:

R. WALZER, *Zur Traditionsgeschichte der aristotelischen Poetik*, « St. It. di Filol. Cl. », (1934), 5 sgg., soprattutto pp. 10 e 11.

A. MAYER, *Theophrasti* Περὶ λέξεως, Leipzig 1910 (è una raccolta, non sempre attendibile, dei frammenti di retorica di Teofrasto).

T. REINACH, *Aristoxène, Aristote et Theophraste*, in « Festschr. Th. Gomperz », 1902, pp. 75-9.

J. STROUX, *De Theophr. virtutibus dicendi*, Lipsiae 1912.

F. WEHRLI, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*, II, *Aristoxenos*, Basel 1945.

SU FILODEMO

A. ROSTAGNI, *Filodemo contro l'estetica classica*, « Riv. di filol. class. », 1923, pp. 401-23; 1924, pp. 1-28. Cfr. anche lo studio precedente: *Sulle tracce di un'estetica dell' intuizione presso gli antichi*, « Atene e Roma », 1920, p. 46 sgg. Ora in *Scritti minori*, I, cit., pp. 394-446 e 356-71.

A. J. NEUBECKER, *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern*, Berlin 1956.

A. PLEBE, *Filodemo e la musica*, Torino 1957.

SULL' ESTETICA DI CICERONE E DI ORAZIO

A. ROSTAGNI, *Risonanze della estetica di Filodemo in Cicerone*, in *Scritti minori*, I, cit., pp. 372-93.

F. KLINGER, *Horazens Brief an die Pisonen*, Leipzig 1937.

D. M. PIPPIDI, *Les deux Poétiques d' Horace*, « Riv. class. », 1939.

Cfr. anche le già citate opp. del WALTER, del JENSEN, del ROSTAGNI.

[TESTI]

1. *SULL' INSCINDIBILITÀ DI FORMA E CONTENUTO*

CICERONE, *De oratore*, III, 5-6 e 45-6

5. Allora Crasso disse: — La vostra autorità ed amicizia, e insieme la condiscendenza di Antonio mi hanno tolto la libertà di ritirarmi, pur avendone tutte le ragioni. Benché, nel ripartire la nostra discussione, poiché egli si assume il compito di parlare del contenuto dell'eloquenza e lascia a me lo spiegare come esso vada adornato, ha con ciò diviso due cose che non possono star separate. Infatti, poiché ogni discorso si compone di argomenti e di parole, né le parole possono aver luogo senza l'argomento, né gli argomenti possono aver chiarezza senza le parole. Perciò mi sembra che con miglior perspicacia gli antichi abbiano visto molto più a fondo di quanto riesca a vedere l'acutezza dei nostri ingegni; essi infatti dissero che tutto ciò che sta sopra e sotto di noi è unitario ed è tenuto insieme da una sola forza e una sola legge di natura. Non vi è infatti nessun genere di cose che possa sussistere o di per sé separato dal rimanente, o senza del quale le altre cose possano conservare la loro forza e la loro stabilità.

6. Ma, se il comprendere la natura di ciò sembra superiore ad ogni senso e intendimento degli uomini, è però vero e a te, o Catulo, non ignoto quel detto di Platone secondo cui tutte le dottrine di queste arti liberali e civili sono legate tra loro da un reciproco collegamento. Non appena infatti si scoprì la via di quella scienza con cui si vengono a conoscere le cause e gli effetti delle cose, si trova quasi una meravigliosa concordia e armonia tra le diverse dottrine. Ma se ancor questo sembra essere troppo profondo perché noi possiamo dal basso di questa terra raggiungerlo con lo sguardo, siamo però in obbligo di conoscere e di possedere quella professione che abbiamo scelto, che esercitiamo e per la quale ci siamo impegnati. Infatti, come ieri accennai e come stamane Antonio ha dichiarato in più di un'occasione, l'eloquenza è sempre la stessa, qualsiasi sia l'ambito o il terreno di discussione in cui essa sia portata. Poiché, sia che essa parli della natura del cielo o di quella della terra, sia della forza divina o di quella umana, sia che parli da un piano inferiore, o da uno eguale o da uno più alto, sia che intenda stimo-

lare gli uomini o ammaestrarli o intimorirli o eccitarli o dissuaderli o infiammarli o calmarli, sia che si rivolga a pochi o a molti o tra gli stranieri o coi suoi o tra sé e sé, l'eloquenza proviene sempre da una sola fonte, anche se deviata per diversi rivi, e viene sempre accompagnata dalla stessa struttura e dallo stesso ornamento. Ma, giacché ormai siamo oppressi non soltanto dalle opinioni del volgo, ma anche da quella degli uomini di cultura superficiale, i quali, non potendo abbracciare il complesso di tutte le cose, le dividono e quasi le fanno a pezzi per poterle più facilmente maneggiare, e separano quindi le parole dai concetti come l'anima dal corpo, mentre invece né l'una né l'altra cosa si può fare senza che periscano: per questo non m' inoltrerò a parlare più di quanto mi viene imposto. Indicherò soltanto brevemente che né l'ornamento delle parole si può trovare se non sono stati generati e messi in luce i pensieri, né alcun pensiero può presentarsi chiaramente senza la luce delle parole.

45. Non sono davvero diverse le parole di chi parla dalle parole di chi disputa; né sono di genere diverso quelle che servono all'uso quotidiano e quelle che servono al linguaggio solenne della scena; bensì siamo noi che dopo averle tolte dall'uso comune nel quale giacevano, le forgiamo e le modelliamo a nostro arbitrio come docilissima cera. Quindi talora siamo solenni, talora dimessi, talora teniamo una via di mezzo; così il tipo di elocuzione corrisponde al pensiero che vogliamo manifestare e si muta e si adatta a ogni bisogno di piacere all'ascolto e di commuovere l'animo. Ma, come ha fatto la natura in maniera incredibile nella maggior parte delle sue creazioni, che cioè le più utili fossero le più maestose e spesso anche le più belle, così avviene nel discorso. Vediamo cioè che, per la sussistenza e la conservazione di tutte le cose, l'ordinamento dell'universo e della natura è stato stabilito in modo che il cielo sia rotondo e la terra stia nel mezzo e resti equilibrata dalle sue stesse forze e che il sole le giri intorno in modo da avvicinarsi al segno del Capricorno e quindi salga lentamente dalla parte opposta; e che la luna riceva luce dal suo avvicinarsi e allontanarsi dal sole; e che gli altri cinque pianeti compiano gli stessi percorsi con moto e velocità disuguali. Questo sistema ha tanta coesione che un lieve mutamento lo farebbe infrangere, e tanta bellezza che non si potrebbe pensare una forma più bella. Pensate ora alla forma e alla figura degli uomini e anche di tutti gli altri animali. Non potrete trovare alcuna parte del corpo che non sia formata per qualche uso necessario, bensì troverete tutta la sua struttura, per così dire, rifinita ad arte, e non a caso.

46. E che dire degli alberi, nei quali il tronco, i rami, le foglie non esistono se non per conservare la natura ? tuttavia non vi è in essi alcuna parte

che non sia bella. Lasciamo la natura e osserviamo le arti. Che cosa vi è di tanto necessario in una nave quanto i fianchi, il fondo, la prora, la poppa, le antenne, le vele, gli alberi? E tuttavia queste parti hanno una tale bellezza di forma da sembrare essere state create non solo per sicurezza, ma anche per bellezza. Le colonne e i porticati sostengono i templi; tuttavia non presentano maggior utilità che bellezza. Quel famoso frontone del Campidoglio, come pure quello degli altri templi, non fu costruito per bellezza, ma per necessità. Infatti, essendo stato trovato il modo di far scendere l'acqua da entrambi i lati del tetto, la bellezza del frontone derivò dall'utilità del tempio; cosicché, anche se il Campidoglio si collocasse in un tal clima dove non esistesse pioggia, esso tuttavia senza quel frontone non avrebbe alcuna imponenza. Ciò avviene parimenti in tutte le parti del discorso, nelle quali all'utilità e, per così dire, alla necessità, conseguono la bellezza e la piacevolezza. Infatti furono la mancanza di respiro e il bisogno di prendere fiato che produssero l'uso delle clausole e l'interpunzione delle parole. Questo ritrovato però è tanto piacevole che, anche se ci fosse un oratore di infinito fiato, tuttavia non vorremmo che recitasse tutto di seguito. Perciò alle nostre orecchie torna gradito ciò che è non solo sopportabile, ma anche facile per il respiro dell'uomo.

(Trad. A. Plebe dall'ediz. C. O. Harnecker, Leipzig 1890).

2. *VEROSIMIGLIANZA E TRADIZIONE NELL'ARTE POETICA*

ORAZIO, *Ars poëtica*, vv. 99-152

Non basta che un poema sia bello; dev'essere piacevole e deve trascinare l'animo dell'uditore dovunque vorrà. Il volto dell'uomo sorride a chi sorride, piange a chi piange. Se vuoi che io pianga, tu stesso devi prima versare delle lagrime: allora le tue sciagure, o Télefo, o Péleo, mi commoveranno; se reciterai male la tua parte, io o sonnecchierò o riderò. Meste parole convengono a un volto mesto, minacciose a un adirato, giocose a chi scherza, serie ad uno severo. Poiché la natura ci predispone internamente ad ogni condizione di fortuna: ci allieta o ci spinge all'ira, ci affligge o ci abbatte con profondo dolore; quindi ci fa manifestare gli affetti per mezzo della lingua. Se le parole dell'attore non saranno d'accordo con la sua condizione, cavalieri o popolo alzeranno le risa al cielo. Vi sarà molta differenza se parla un dio ovvero un eroe, un vecchio maturo o un giovine bollente di florida giovinezza, una potente matrona o un'operosa nutrice, un errabondo

mercatante o un coltivatore di verde campicello, un Colco o un Assiro, un Tebano o un Argivo.

Segui, o scrittore, la tradizione comune ovvero inventa caratteri verosimili. Se per caso rimetti in scena il rispettato Achille, sia infaticabile, irascibile, inesorabile, duro, dica che le leggi non sono fatte per lui, attribuisca tutto alle armi. Medea sia feroce e spietata, Ino piangente, Issione sia perfido, Io vagabonda, burbero Oreste. Se affidi alla scena un soggetto non ancora trattato e osi foggiare un personaggio nuovo, si mantenga esso sino alla fine quale si è mostrato da principio e sia coerente con sé stesso. È difficile esprimere concetti comuni con originalità; e ti sarà più facile il ridurre in atti l' Iliade che metter fuori per il primo fatti nuovi e non mai cantati. Un materiale pubblico diventerà di dominio tuo privato se non ti tratterrai entro una cerchia di luoghi comuni e volgari e non cercherai di tradurre parola per parola da interprete fedele, e non cadrai, imitando, in un impaccio dal quale la vergogna o le regole dell'arte t' impediscano di cavar fuori i piedi, e non incomincerai come fece una volta quel poeta ciclico, così: « la fortuna di Priamo io canterò e la nobile guerra ». Quali meraviglie metterà fuori questo promettitore, degne di tanto spalancar di bocca ? Partoriranno le montagne, nascerà un ridicolo sorcio. Quanto fa meglio costui il quale architetta tutto acconciamente: « Cantami, o Musa, l'uomo che dopo la presa di Troia vide i costumi di molti popoli e molte città ». Egli si propone di dare non il fumo dopo la luce, ma la luce dopo il fumo, cosicché ci presenta a mano a mano splendide meraviglie: Antifate e Scilla, il Ciclope e Cariddi, e non incomincia il ritorno di Diomede dalla morte di Meleagro, né la guerra Troiana dalle uova gemelle; egli si affretta sempre verso la fine, trascinando il lettore in mezzo agli avvenimenti come se fossero noti, e lasciando quegli episodi che, se trattati, non crede possano far figura, e inventa e rimescola le finzioni con la verità in modo che il mezzo armonizzi sempre col principio, la fine col mezzo.

(Trad. P. Novelli da ORAZIO, *I carmi*, ed. Löscher, Roma, 1911, pp 313-5).

3. *SULL' ESSENZA E LE FONTI DEL SUBLIME*

ANONIMO, *Del Sublime*, capp. I-II e VII-VIII

I. Esaminando noi, come tu sai, insieme, o carissimo mio Postumio Floro Terenziano, il trattatello che Cecilio compose intorno al sublime, ci è parso ch'esso sia alquanto inferiore alla complessità dell'argomento, e che

non raggiunga affatto i punti essenziali né ai lettori procacci quella utilità a cui soprattutto deve intendere chi scrive. Per vero, se due sono in ogni trattazione i requisiti, primo, di spiegare quale sia il soggetto; secondo in ordine ma primo in importanza, d' insegnare in qual modo e per quali vie quel soggetto stesso possa essere conseguito da noi: invece Cecilio, che cosa sia il sublime, come se lo ignorassimo, cerca di mostrarcelo con una infinità di definizioni e di esempi; ma in che modo noi si possa avere la forza di elevare gli animi nostri a un qualche più alto livello di grandezza, questo lo ha tralasciato, non so come, quasi non necessario. O forse il nostro autore non tanto è da biasimare per quel che ha omesso, quanto invece è degno di lode per l' idea propostasi e per la diligenza impiegata.

E poiché mi invitasti a mettere giù anch' io in ogni modo, pur di fare a te piacere, i miei appunti intorno al sublime, suvvia vediamo se alcunché ti sembrerò avere escogitato che possa riuscire utile ad uomini di stato e oratori. Ma tu stesso, o amico, i singoli punti li discuterai insieme con me, com' è della tua natura e come si conviene, nel modo più veridico: poiché ebbe ragione chi dichiarò che due cose ci rendono simili agli Dei, «fare il bene e dire la verità».

Del resto, scrivendo a te, mio caro, che di letteratura sei buon intenditore, quasi mi sento dispensato dal premettere con troppe parole che la sublimità è una certa altezza ed eccellenza di espressioni, e che i massimi fra i poeti ed i prosatori non d'altro che di qui attinsero il primato e ai propri nomi procurarono la corona dell' immortalità. Infatti, tutto ciò che è straordinario induce negli uditori non semplicemente la persuasione ma l'estasi; e sempre e in ogni caso, con l' impressione che fa, il meraviglioso prevale su ciò che solamente serve a persuadere o a piacere: poiché essa, la persuasione, dipende per lo più da noi, mentre queste altre cose, conferendo al discorso un potere ed una forza irresistibile, s' impongono a qualsiasi uditore. Inoltre, sia l'abilità dell' invenzione sia l'ordine e la disposizione della materia, le vediamo risultare non da uno o due passi, bensì a mala pena dall' intero contesto dell'opera: il sublime, invece, purché a tempo e luogo prorompa, tutto scompiglia a guisa di fulmine e sùbito tutta in una volta rivela la potenza dell'oratore.

Ma queste ed altre simili cose, o mio caro Terenziano, ce le potresti insegnare tu stesso, per tua esperienza.

II. È necessario che qui, da principio, poniamo la questione se esista un'arte del sublime, o della passione: poiché taluni ritengono che sia assolutamente un errore il ridurre siffatta materia in precetti. Sono innati — dicono — gli alti sensi, né si trasmettono per via d' insegnamento, ed unica

arte per giungere ad essi è averne il dono dalla natura: peggiori — a loro giudizio — e in tutto più meschine risultano le opere del genio naturale quando vengano ischeletrite in trattazioni tecniche.

Orbene, io credo di poter dimostrare che le cose stanno ben altrimenti. Basti osservare che la natura, pur essendo per lo più libera nei passi patetici ed elevati, tuttavia non ama abbandonarsi al capriccio né procedere completamente senza metodo; e che, se è essa il principio e il fondamento di tutte le nostre produzioni, d'altra parte, per quel che riguarda le dosi e l'opportunità di ogni caso particolare, nonché l'esercizio e l'uso più sicuro, solo il metodo è adatto a determinarli e fornirli; e che troppo esposti al pericolo sono i grandi ingegni quando vengano lasciati a sé stessi senza disciplina, quasi navicella senza àncora e senza zavorra, in balìa del lor solo impulso e della incolta loro temerità. Non solo infatti essi hanno sovente bisogno di sprone, ma sì anche di freno. E ciò che dice Demostene a proposito della vita umana in generale, che «il primo dei beni è di essere felice, il secondo e non inferiore è di essere saggio — perché, se manca questo, viene meno contemporaneamente anche l'altro»; ciò possiamo ripeterlo a proposito delle lettere, ove la natura sia al posto della felicità, e l'arte al posto della saggezza.

Ma la prova più importante è che pur questo, l'essere alcune delle doti letterarie dipendenti dalla sola natura, non da altro ci è dato apprenderlo che dall'arte.

Quando dunque — dicevo — tali ragioni seco stesso consideri chi dà biasimo agli studiosi, non più, credo, giudicherebbe superflua ed inutile la teoria sull'argomento proposto...

VII. Occorre dunque, carissimo, sapere che, come nella vita comune non sono affatto grandi quelle cose verso cui è da uomini grandi il disprezzo, quali le ricchezze, gli onori, le dignità, gl' imperi e quant'altre hanno molto fasto all'esterno ma pure, al sapiente, non sembrerebbero beni così straordinari dacché appunto il non curarli è di per sé un bene non mediocre (onde, più di coloro che li posseggono, ammiriamo coloro che, potendoli possedere, per altezza d'animo li disdegnano); così anche a proposito dei tratti elevati nella poesia e nella prosa, bisogna guardar bene se per avventura non abbiano un'apparenza di grandezza tale che molto vi stia semplicemente sovrapposto in maniera posticcia e che, scoperti, si trovino essere mere vanità per le quali più nobile sia il disprezzo che l'ammirazione.

Ora, sotto l'azione della vera sublimità quasi per natura l'anima nostra si esalta e, prendendo non so qual generoso slancio, s'empie di gioia e d'or-

goglio come se, quel che ha udito, lo avesse creato essa stessa. Allorché dunque da persona sensata ed esperta di lettere un passo sia udito più volte e tuttavia non gli disponga l'animo a grandezza, né gli lasci nella mente qualcosa da meditare in più di quel ch' è espresso ed anzi, quando bene ne abbia esaminata la consistenza, gli precipiti di valore: vuol dire che questo non può essere vera sublimità, poiché dura il solo tempo dell'audizione. Quello invece è veramente grande e sublime, per cui copiosa è la meditazione, difficile ed anzi impossibile il contrasto, salda e incancellabile la memoria.

In conclusione, tu puoi tenere per belle e vere sublimità quelle che sempre piacciono di continuo, e a tutti. Quando uomini di diverse professioni, abitudini di vita, tendenze, età, idiomi convergono intorno alla medesima cosa tutti assieme nel medesimo parere, allora questa specie di unanime sentenza da parte di giudici l'un dall'altro indipendenti acquista all'oggetto ammirato un credito solido ed incontestabile.

VIII. Cinque sono, si può dire, le fonti da cui la sublimità dello stile in massima deriva, a tutt' e cinque presupponendosi come base comune la naturale facondia, senza la quale non c' è assolutamente nulla da fare. La prima e più importante è l'attitudine alle grandi concezioni, così come l'abbiamo definita nei libri sopra Senofonte; seconda è la passione profonda ed ispirata. Ora queste due sono disposizioni del sublime, per la maggior parte innate. Le altre invece si conseguono, piuttosto, per via dell'arte: vale a dire, la speciale foggia delle figure (che si ritengono essere di due tipi, figure di pensiero e figure di elocuzione); poi la nobiltà dell'espressione (che comprende parimenti due parti, la scelta delle parole e l'elocuzione traslata ed elaborata); infine, quinta fonte del sublime, racchiudente tutte quelle che precedono, la composizione — o collocazione delle parole — intonata a gravità e grandezza. Ebbene, esaminiamo via via tutto ciò che s'attiene a ciascuna specie, solo premettendo che delle cinque parti Cecilio ne tralasciò alcune, fra cui proprio la passione. S'egli la tralasciò perché entrambe, passione e sublimità, siano una cosa sola, e se credette che sempre insieme coesistano e siano connaturate l'una con l'altra, è un errore. Infatti, si danno anche passioni lontane dal sublime e umili, come le varie forme di compianto, di dolore, di paura; e viceversa molti esempi di sublime senza la passione, come, fra infiniti altri, quel luogo audacissimo di Omero a proposito degli Aloadi:

l' Ossa all' Olimpo tentarono imporre, ed all' Ossa
il Pelio frondoso, onde il cielo accessibile fosse,

con l'aggiunta, che è ancora più grandiosa:

e vi sarebbero pure riusciti.

Nel campo dell'oratoria gli encomî e i discorsi di pompa e d'apparato accolgono la grandiosità e il sublime sotto tutti gli aspetti, ma di passione per lo più vanno privi: ed è perciò che, fra gli oratori, i più possenti a muovere la passione sono i meno adatti al genere encomiastico, e viceversa quelli che riescono nel genere encomiastico valgono meno nel muovere la passione.

Che se poi Cecilio addirittura ha creduto che il patetico mai conferisca al sublime, e per questo non l'ha giudicato degno di menzione, egli si è totalmente ingannato. Non esiterei infatti ad affermare che nulla è così magniloquente come una nobile passione, quando viene a proposito: poiché entusiasticamente quasi da uno spirito invasato essa si esala, e riempie, per così dire, di Febo il discorso.

(Trad. A. Rostagni dall'*op. cit.*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947, pp. 3-9 e 19-23).

4. *LA POESIA COME SINTESI DI TECNICA E DI PASSIONALITÀ*

ANONIMO, *Del Sublime*, capp. XVII-XVIII e XXXIII

XVII. Non bisogna in questo luogo tralasciare, o carissimo, una delle osservazioni da noi fatte (ma sarà detta assai succintamente): che cioè quasi per legge di natura le figure aiutano il sublime e ne sono a lor volta mirabilmente aiutate. Dove e come? Mi accingo a spiegarlo.

Di per sé l'artificio delle figure è sospetto e fa nascere il dubbio di insidia, di trappola, di capziosità: tanto più quando il discorso è rivolto a un giudice assoluto, massime a tiranni, re, o condottieri in alte posizioni. Subito costui si adira, se si vede abbindolato come un semplice fanciullo coi vezzi delle figure, e pigliando quel giuoco capzioso come un atto di disprezzo verso di sé, s'imbestialisce talvolta del tutto, o se anche domina la rabbia, rimane assolutamente maldisposto a lasciarsi persuadere dal discorso. Ond'è che la figura allora appare ottima, quando riesce a nascondere che è una figura.

Ebbene, sublimità e passione sono come un rimedio e un aiuto mirabile contro la diffidenza destata dall'impiego delle figure: e l'artificio, assunto in certo modo come compagno dagli aspetti della bellezza e della grandezza, rimane perciò nascosto e sfugge ad ogni sospetto. Basti come prova la frase anzidetta: «in nome di coloro che si batterono a Maratona». Qui l'oratore con che cosa ha occultato la figura? Evidente-

mente con lo splendore stesso di essa. Press'a poco infatti come le deboli luci scompaiono sotto i raggi del sole, così gli espedienti della retorica li nasconde il sublime che d'ogni parte su essi si versa. E forse non dissimile è anche quel che accade nella pittura: che, pur stando sul medesimo piano l'una accanto all'altra dipinte l'ombra e la luce, nondimeno è la luce che per prima si presenta alla vista e non solo sembra risaltare ma anche essere alquanto più vicina. Così nel discorso il patetico e il sublime, essendo più vicini alle anime nostre, sia per una certa naturale affinità sia per lo splendore, sempre risaltano al disopra delle figure, e l'arte di queste la fanno passare in ombra mettendola in certo modo al riparo.

XVIII. E che dire poi di quelle figure che consistono nelle domande e nelle interrogazioni? Non è forse vero che con la loro stessa conformazione esse rendono molto più forte il discorso? «Volete voi, suvvia, andare attorno e chiedere gli uni agli altri: si dice qualcosa di nuovo? Che cosa vi può essere più nuovo di questo, che un Macedone debelli la Grecia?... Filippo è morto? No: è malato. E che differenza c'è per voi? Se anche egli avesse a morire, voi ve ne creereste subito un altro Filippo». E ancora: «Imbarchiamoci contro la Macedonia (dice). Ma dove approderemo? qualcuno mi ha chiesto. I punti deboli della situazione di Filippo li scoprirà la guerra stessa».

Enunciato direttamente e semplicemente, il concetto sarebbe riuscito in tutto e per tutto assai fiacco. Ora invece il tono ispirato, il rapido movimento delle domande e risposte, quel replicare a sé stesso come ad un'altra persona ha reso il concetto, grazie all'uso delle figure, non solo più sublime ma anche più persuasivo. Infatti i luoghi patetici allora specialmente ci commuovono quando appare che non già li ricerchi di proposito colui che parla, bensì l'occasione li faccia nascere: e l'interrogazione rivolta a sé stesso e la risposta imitano appunto lo spontaneo prorompere della passione. A quel modo che, dalle altrui interrogazioni improvvisamente provocati, gli uomini replicano con calore e con l'accento stesso della verità a ciò che si domanda, così press'a poco la figura della domanda e della risposta, inducendo l'uditore nell'opinione che ciascuno dei tratti studiosamente preparati sgorghi all'improvviso, contribuisce a illuderlo.

XXXIII. Ebbene, prendiamo uno scrittore che sia veramente puro e irreprensibile. Non ti pare il caso di porre proprio su ciò la questione in

generale: se sia preferibile, tanto nei versi quanto nella prosa, la grandezza associata ad alcuni difetti, oppure la mediocrità dei pregi che si mantenga sana dappertutto e senza cadute? E inoltre: se l'onore del primato nelle lettere spetti piuttosto ai pregi più numerosi, o ai più grandi? Poiché sono problemi codesti che s'attengono all'argomento del sublime e che assolutamente esigono una decisione.

Per parte mia so che gl'ingegni sovrani sono i meno esenti da macchie poiché l'assoluta esattezza espone al pericolo della minuzia; e nelle grandi opere accade come nelle immense ricchezze, che qualcosa bisogna pur lasciare correre. E probabilmente è anche una necessità, che gl'ingegni umili e mediocri, mai arrischiando, né aspirando alle alte vette, si mantengano per lo più lontano dagli errori e dai mali passi, e che invece i grandi siano soggetti a cadere per causa della loro stessa grandezza. Né ignoro poi questo altro fatto: che per natura tutte le opere umane si riguardano piuttosto dal lato peggiore, e che degli errori indelebile perdura la memoria mentre quella dei meriti rapidamente svanisce.

Non poche imperfezioni ho rilevate io stesso e in Omero e negli altri sommi (senza però compiacermi affatto di quei loro mali passi, e chiamandoli non tanto errori — dipendenti dalla volontà — quanto sviste dovute ad incuria e così a caso inavvertitamente prodotte dalla innata loro grandezza). E nondimeno io giudico che le qualità superiori, quand'anche non si mantengano dappertutto uguali a se stesse, meritano pur sempre il voto del primato, non foss'altro, per l'ardimento stesso magnanimo ch'è in loro. Certo Apollonio nelle *Argonautiche* è poeta perfetto; e Teocrito nelle *Bucoliche* (se si prescinda da taluni elementi esteriori) è felicissimo: eppure non preferiresti tu essere Omero piuttosto che Apollonio? Ed Eratostene nell'*Erigone* (che è poemetto da ogni lato irreprensibile) è forse maggior poeta di Archiloco, il quale molte ed incomposte cose travolge in quel suo impeto di divina ispirazione che male sopporta d'essere sottoposto a legge? E nella lirica vorresti tu essere Bacchilide piuttosto che Pindaro? e nella tragedia — che diamine! — Ione di Chio piuttosto che Sofocle? Poiché quelli sì sono infallibili e, nella eleganza dello stile, tutto ben scritti e curati, laddove Pindaro e Sofocle talvolta infiammano ogni cosa col loro ardore, ma poi spesso si spengono fuor di proposito e cascano nel modo più disgraziato. Oh certo, nessuno che abbia senno, darebbe un solo dramma di Sofocle, l'*Edipo*, per tutti quelli di Ione messi in fila!

(Trad. A. Rostagni dall'*op. cit.*, pp. 63-7 e 101-3)

5. *SULLE CONDIZIONI POLITICHE NECESSARIE ALLA POESIA*

ANONIMO, *Del Sublime*, cap. XLIV

XLIV. Una questione tuttavia resta ancora da chiarire, e non esiterò ad aggiungerla per il tuo amore alla cultura, o mio carissimo Terenziano: quella ch'ebbe a pormi testé un tale appartenente alla cerchia dei « filosofi », col dire:

« A me fa strano (come in generale, credo, a molti altri) che nel nostro tempo si trovino bensì ingegni sommamente abili nell'arte di persuadere ed esperti nelle cause forensi e arguti e pronti e felicemente disposti ai vezzi dello stile, ma molto sublimi e davvero superiori non ne nascono più affatto se non di rado. Tanta è la universale sterilità di eloquenza e di lettere che incombe sul nostro secolo! Bisognerà per Dio (egli esclamava) credere dunque a quella ormai corrente opinione: che vera nutrice della grandezza è la democrazia, perché quasi in questa sola fiorirono, e con questa morirono, i valenti nel dire? Ad alimentare — dicono — gli alti sensi dei grandi ci vuole la libertà, che sa ispirare le speranze ed infiammare l' impulso della reciproca rivalità e dell'ambizione per il primato. Inoltre, grazie ai pubblici onori che sono in palio nelle democrazie, sempre le superiorità spirituali degli oratori esercitandosi si affilano e quasi si forbiscono e, in una con gli affari che trattano, naturalmente libere rifulgono. Noi invece uomini d'oggi (soggiungeva) sembriamo essere stati allevati alla scuola d'una sia pur legittima schiavitù, negli usi e nelle istituzioni di essa poco meno che fasciati mentre eran tènere ancora le nostre menti, senza avere gustato la più bella e faconda sorgente dell'eloquenza, voglio dire (dichiarava) la libertà, per cui nient'altro riusciamo a essere che sublimi adulatori. E per questo (soggiungeva) le altre facoltà cadono in sorte anche agli schiavi, ma oratore non c' è schiavo che diventi: poiché subito raffiora quella condizione di non poter francamente parlare e quasi starsene in ceppi, impressa a forza di pugni da una continua abitudine. Infatti — secondo Omero — metà del valore lo sottrae il dì servile. Dunque (conchiudeva) allo stesso modo che — se è vero quel che raccontano — le gabbie in cui si allevano i Pigmei chiamati nani, non solo impediscono ai rinchiusi la crescita, ma anche contraggono loro la lingua per la museruola posta intorno alla bocca; così ogni schiavitù, anche se sia la più legittima, potrebbe qualificarsi gabbia dell'anima e comune prigione di tutti ». E io di rimando replicavo:

« È facile cosa, ottimo amico, e propria dell'uomo biasimare di volta in volta lo stato presente. Ma bada se per avventura non già da questa pace

del mondo siano rovinati i grandi ingegni, bensì piuttosto dalla guerra senza fine che domina le nostre anime, e inoltre, ahimé, da quest'altre passioni che assediano il nostro sistema di vita devastandolo ed abbattendolo dalle fondamenta. Poiché la cupidigia dell'avere, onde siamo tutti quanti ormai insaziabilmente malati, e la cupidigia del piacere ci traggono schiavi, anzi, si potrebbe dire, ci fanno andare a fondo ormai le istituzioni in una con le persone stesse: e quella, l'avarizia, è malattia che rende piccini; questa, la cupidigia dei piaceri, malattia che avvilisce all'estremo. Certo, per quanto io rifletta, non saprei trovare in qual modo noi, che la ricchezza illimitata teniamo in tanta stima e che anzi, per dire con più verità, la ricchezza abbiamo divinizzata, potremmo non accogliere irrompenti nelle anime nostre i mali con essa congeniti. Infatti, alla ricchezza smisurata e senza freno è stretto compagno, procedente — dicono — di pari passo, il lusso: e dove quella apre le porte delle città e delle case, questo insieme entra e coabita. Impiantatisi così nella vita degli uomini, i due — a detta dei Sapienti — vi nidificano e tosto, giunti alla procreazione, generano l'ingordigia, l'arroganza, la dissolutezza, prole loro non spuria ma anzi perfettamente legittima. E se poi anche questi rampolli della ricchezza si lascian giungere ad età matura, tosto nelle anime essi ingenerano tiranni inesorabili l'ingiustizia, l'illegalità e l'impudenza. Inevitabile è infatti che avvenga così, e che dagli uomini più non si levi verso l'alto lo sguardo né di quell'altra fama più si tenga alcun conto, anzi, nel ciclo di tali vizi venga a poco a poco adempiendosi la corruttela della vita e le grandezze spirituali appassiscano e muoiano e cessino d'essere emulate, dappoiché gli uomini ammirano, di se stessi, le parti mortali e senza spirito, tralasciando di far crescere le immortali. Certo: chi sia stato corrotto in giudizio non potrebbe più pronunciarsi qual giudice libero e onesto delle cause giuste e belle, perché fatalmente, essendo còmpro con doni, solo il proprio interesse troverà bello e giusto. E quando dunque l'intera vita di ciascuno di noi non ha altra norma ormai che gli sbruffi e le cacce all'altrui morte e le insidie per carpire testamenti, quando il guadagnare, guadagnare pur che sia, lo compriamo a prezzo dell'anima, fatti schiavi ciascuno della propria ingordigia, è mai possibile che in così pestilenziale contagio della vita rimanga ancora qualche libero e incorrotto giudice delle cose grandi e destinate all'eternità, qualcuno che non sia vinto dalla bramosia di accumulare? Perciò forse, per uomini quali noi siamo, è meglio esser soggetti che liberi: poiché altrimenti, scatenati contro il prossimo, come belve fuori dalle sbarre, gl'insaziabili nostri appetiti arderebbero a furia di mali il mondo intero».

Insomma, io dicevo che quel che isterilisce gl'ingegni del nostro secolo è l'indifferenza nella quale tutti, salvo poche eccezioni, viviamo, a nulla

lavorando e nulla intraprendendo se non per la vanagloria e il piacere, mai per qualche utilità degna di emulazione e di onore. Ma.... «tali cose è meglio a libito lasciarle», e passare all'argomento che doveva seguire: cioè alle passioni, intorno alle quali [abbiamo precedentemente promesso di scrivere in apposito trattato, come di quelle che tengono il dominio sulle altre parti dell'eloquenza non meno che sul sublime, come a noi...].

(Trad. A. Rostagni dall'*op. cit.*, pp. 131-9).

VI

L'ESTETICA DELLA TARDA ANTICHITÀ

1. *Le discussioni estetiche del I e II secolo d. C.* Nel primo secolo d. C. le discussioni estetiche vengono volentieri ad affrontare il problema dei rapporti tra poetica e oratoria. In Quintiliano non si trova un vero approfondimento di questo problema; però esso è presente in quella parte dell'*Institutio oratoria* in cui egli commenta il detto teofrasteo, secondo cui molto giova all'oratore la lettura dei poeti: per mezzo di essi Quintiliano sostiene che si elevano gli ingegni logorati dalla quotidiana pratica forense (*Inst. or.* X, 1, 27). Il problema viene ad accentuarsi, nei contemporanei di Quintiliano, nella discussione sulla preminenza dell'oratoria oppure della poetica: questa discussione ha trovato una brillante presentazione e un certo tentativo di approfondimento nel *Dialogus de oratoribus*, a cui al giorno d'oggi la critica tende a riconoscere senz'altro la paternità di Tacito [1].

Fondamentalmente per Tacito tutte le forme di poesia come di oratoria sono tutte quante *eloquentia*, cioè « espressione »: *eloquentia* sono tanto gli « *heroica carmina* », quanto i « *lyrica* », quanto « *elegi* » e « *iambi* », quanto gli « epigrammi », quanto infine l'oratoria. Non diversamente per Gorgia poesia e prosa erano parimenti λόγος, l'una ἔμμετρος, l'altra ἄμετρος, ma la loro essenza era nel λόγος. Pur essendo tale la base su cui sorge la discussione nel *Dialogus*, esso si volge invece nella sua apparenza esteriore a una contrapposizione tra l'oratoria e la poesia. Ma più che la polemica vistosa per la supremazia dell'una o dell'altra arte, è più interessante, ai fini della storia dell'estetica, la determinazione delle differenze tra oratoria e poesia; giacché, avendo Tacito determinato ch'esse sono entrambe *eloquentia*, deve poi stabilire quali siano le note che le distinguono. Il capitolo IX è appunto dedicato a delineare le caratteristiche per cui la poesia si distingue dall'oratoria, le quali sono per Tacito essenzialmente tre: l'*utilitas* che è propria dell'oratoria e non della poesia; la *voluptas* che è invece caratteristica della poesia; e infine (l'elemento più interessante di questa teoria tacitana), il carattere asociale della poesia, per cui dai poeti « *deserenda* [*sunt*] *cetera officia* ».

La poesia vive cioè per Tacito in un mondo proprio e fantastico, mentre l'oratoria è rivolta agli altri, alla società. Questo carattere fantastico della poesia viene a conferirle un'altra caratteristica nei confronti dell'oratoria, la sua maggiore libertà.

[1] Cfr. V. Capocci, *Il « Dialogus de oratoribus » opera giovanile di Tacito*, in « Ann. Lett. Napoli », 1952, pp. 79-137.

Tacito estende questa idea della libertà della poesia all'aspetto politico di essa, dipingendo la poesia come il segno della libertà ideale di contro all'oratoria, legata alle necessità della vita quotidiana; per cui a Materno, difensore della poesia, gli oratori non sembrano « *satis liberi* » (cap. XIII). Questo motivo della libertà, congiunto all'elemento patetico della poesia è quello appunto che costituisce per Tacito la supremazia della poesia sulla prosa: « *haec eloquentiae primordia, haec penetralia* » (cap. XII). Si fonda così, come abbiamo detto, l' idea che la poesia si trovi in un piano superiore, ideale rispetto all'oratoria e la necessità che dalla poesia tragga ispirazione l'oratoria.

Nel campo della critica letteraria, più importanti di queste discussioni specificamente retoriche, sono le dissertazioni filosofico-letterarie che si svolsero nell'ambito della Seconda Sofistica, soprattutto ad opera di Dione di Prusa e di Plutarco. La critica letteraria di Dione di Prusa presenta diversi aspetti, che sono stati variamente studiati, soprattutto ad opera del Valgimigli [1]. Un aspetto particolarmente importante è il contrasto tra la seconda orazione Περὶ βασιλείας, dove Omero è esaltato come massimo poeta e difeso contro le critiche platoniche, e l'orazione undicesima agli Illei, dove invece è condannato come poeta falso e inutile [2]. La duplicità della posizione di Dione è probabilmente la seguente: da un lato egli condanna platonicamente la poesia, perché inganna gli uomini, dicendo che essa non contiene nulla di sano (ὑγιές) e che mira soltanto a provocare piacere (χάρις): questa è la posizione da lui sostenuta nell'orazione undicesima (XI, 15). Ma d'altro canto egli cerca di giustificare, sempre moralisticamente, la poesia, mostrando ch'essa può essere utile qualora o venga interpretata allegoricamente o contribuisca alla catarsi medica delle passioni. La prima soluzione è appunto quella che s' incontra nella seconda orazione: Omero non dice mai nulla invano, ma mira sempre a parlare allegoricamente in vista della moralità umana: πρὸς τὸ τῶν ἀνθρώπων ἦθος (II, 34). La teoria della catarsi si trova invece espressa nella trentaduesima orazione alessandrina: la musica sorse, secondo Dione, quale cura delle passioni (θεράπεια τῶν παθῶν), per curare le anime degenerate e moderarne gli impulsi (XXXII, 57); si tratta qui però non del concetto aristotelico della catarsi, ma di quel moralismo medico-magico, che era proprio dei Pitagorici.

Il moralismo estetico di Dione di Prusa trova una corrispondenza puntuale nella critica letteraria di Plutarco. Per Plutarco la poesia ha valore solo in quanto protrettico alla filosofia; anzi, per esprimere questo suo concetto, egli coniò addirittura un vocabolo particolare dicendo che bisogna *prefilosofare* coi poemi: προφιλοσοφητέον τοῖς ποιήμασι. Come i poemi possano adempiere questa funzione, egli ha cercato di chiarirsi nell'operetta *Come debba il giovane ascoltare i poemi*. La differenza tra la poesia e la filosofia consiste per Plutarco essenzialmente nel fatto che la poesia prende i ragionamenti della filosofia fuori dal loro ordine rigoroso (μιγνυμένου νοῦ) in vista di un ordine puramente fantastico (πρὸς τὸ μυθῶδες),

[1] Cfr. M. VALGIMIGLI, *La critica letteraria di Dione Crisostomo*, 1912.

[2] Si è tentato di risolvere questa contraddizione, interpretando l'orazione undicesima come un *jeu d'esprit*; ma già il Valgimigli reagiva contro l' insufficienza di questa interpretazione.

per renderne più agevole e allettante l' insegnamento ai giovani (*de audiend. poët.* 16 a). In tal modo la funzione della poesia viene interpretata in modo puramente didascalico. Della poesia, dice Plutarco, accade come di un boccone che non lascia dormire: in essa vi è una parte utile e una parte dannosa. Perciò per Plutarco il criterio assoluto del bello è, moralisticamente, il «conveniente»: solo esso può rendere innocuo (ἀβλαβής) l'allettamento della poesia, che altrimenti sarebbe dannoso (*de aud. poët.* 28 d). Un'applicazione rigoristica di questo suo moralismo Plutarco ha dato nell'operetta intitolata *Confronto tra Aristofane e Menandro*, dove egli condanna inesorabilmente Aristofane per motivi moralistici.

2. *L'estetica di Plotino.* Il moralismo estetico della tarda antichità culmina nell'estetica mistica di Plotino. Egli torna a identificare, come nell'estetica pitagorica, il buono col bello: «Possiamo affermare che buono e bello s' identificano. Con il medesimo procedimento si devono ricercare il bene e il bello. Al primo grado si deve porre la bellezza, che è, poi, anche il Bene» (*Enn.* I, 6, 6). Sulla base di questo moralismo egli ha tentato di fondare una nuova teoria della bellezza in polemica con le teorie a lui precedenti.

La teoria plotiniana della bellezza si trova espressa soprattutto nella parte VI della prima delle *Enneadi*. Per Plotino, a differenza di Platone e dell'Anonimo *Del Sublime*, la bellezza risiede soprattutto nella vista (*Enn.* I, 6, 1), mentre la musica e le parole costituiscono una forma di bellezza subordinata. Alla polemica suddetta si mescola in Plotino anche una polemica antiaristotelica e antistoica: Plotino cioè combatte la dottrina che faceva consistere il bello nella simmetria o nella unificazione della varietà. «Quando lo stesso viso — dice Plotino — rimanendo sempre identica la sua simmetria, ci appare ora brutto ed ora bello, non si dovrà forse dire che la bellezza che è nelle proporzioni è diversa da questa e che [il viso] ben proporzionato è bello per altra cosa ?» (I, 6, 1). Per Plotino invece bello è, platonicamente, ciò che è informato da una idea, brutto invece ciò che non lo è (I,6,2): in ogni caso il bello non può essere concepito, secondo Plotino, come una congruenza o armonizzazione meccanica di parti prive di un'idea informatrice.

Quelle suddette sono le definizioni plotiniane del bello assoluto; ma in realtà, per Plotino, nel mondo tutto partecipa del bello: quindi più che di cose belle e di cose brutte sarebbe meglio parlare di cose belle e di cose meno belle. «All'universo anche il peggio collabora e non è necessario che tutte le cose siano belle; perché anche i contrari concorrono alla perfezione del tutto, e senza di questi non vi è ordine; e altrettanto si dica nel caso dei singoli esseri viventi. Il meglio è ciò che è piegato faticosamente e poi plasmato dalla forma razionale; tutto quanto non riesce in questa guisa è sempre contenuto nelle forme razionali potenzialmente, ed è mal riuscito solo in atto» (II, 3, 16). Tuttavia si possono chiamare «belle» per Plotino quelle cose che partecipano eccezionalmente di questa qualità: la loro vista ci dà infatti un senso di meraviglia e quasi di piacevole spavento che le altre cose non sono in grado di darci: «Queste sono infatti le emozioni che devono sorgere al contatto di ciò che è bello: lo stupore, la meraviglia gioiosa, il desiderio, l'amore e lo spavento accompagnato da piacere» (I, 6, 4).

La dottrina della bellezza va considerata, in uno studio dell'estetica plotiniana, congiunta a quella della contemplazione, per quanto uno studioso recente dell'estetica di Plotino, il De Keyser abbia insistito (in parte giustamente) sulla distinzione dei concetti di arte e di bello in Plotino [1]. Ma è indubbio che i concetti-chiave dell'estetica plotiniana siano quello della bellezza e della contemplazione. I brani più interessanti della teoria plotiniana della contemplazione si trovano nella terza e nella sesta delle *Enneadi*. Per Plotino contemplare e creare non sono due termini antitetici, ma anzi complementari o addirittura identici: « (Per la natura) essere ciò che è, è lo stesso che agire; essa è contemplazione e oggetto di contemplazione, poiché è ragione. Ed in quanto è contemplazione, oggetto di contemplazione e ragione, e soltanto per questo, essa produce ». Perciò Plotino giunge addirittura a dire: « Così abbiamo dimostrato che la produzione è contemplazione; essa infatti è il risultato di una contemplazione che rimane pura contemplazione senza fare null'altro, ma produce perché è contemplazione » (III, 8, 3).

Anche l'arte dunque è, per Plotino, creazione soltanto in quanto è contemplazione. E, dato il suo carattere di emozione e di immediatezza, essa è da lui considerata analoga all' intuizione mistica. Tuttavia, a differenza di quella, l'arte rimane sempre un prodotto tipicamente terreno, essendo essa mimesi nel senso platonico: « Tutte le arti d' imitazione — pittura e scultura, danza e pantomima — sono prodotti di quaggiù; perché hanno un modello sensibile, dato che imitano e traducono dei movimenti, delle forme e delle simmetrie visibili; si avrebbe dunque torto a farle risalire lassù, se non in quanto sono nella ragione umana » (V, 9, 11).

L'estetica plotiniana rappresenta, nel suo complesso, il tramonto dell'estetica antica: essa è per più di un rispetto la negazione dell'estetismo che aveva animato la massima parte della speculazione greco-romana. Nonostante la sua attenzione al problema estetico, Plotino ha tuttavia visto l'arte solo come un gradino dell'ascesa mistica alla divinità, interessante solo nella misura in cui conduce a tale ascesa. La bellezza è, secondo Plotino, di per sé inefficace (ἀργός) (VI, 7, 22): essa diventa significativa soltanto quando risplenda in essa la bontà morale e religiosa. Con ciò siamo ormai fuori dall'ambito del mondo antico e si dischiudono nuove prospettive.

[1] Cfr. E. De Keyser, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain 1955, p. 9.

BIBLIOGRAFIA

SULLE DISCUSSIONI ESTETICHE DEL I E DEL II SEC. D. C.

J. COUSIN, *Études sur Quintilien*, Paris 1936.

C. GALLAVOTTI, *Pensiero e fonti dottrinarie nel « Dialogo degli oratori »*, « Athenäum », N. S., 9 (1931), p. 35 sgg.

H. BARDON, *Dialogue des orateurs et institution oratoire*, « Revue des études latines », 1947, p. 113 sgg.

L. BRUNO, *Tacito e la poesia*, Salerno 1948.

M. VALGIMIGLI, *La critica letteraria di Dione Crisostomo*, 1912.

A. OLIVIERI, *Studi omerici di Dione Crisostomo*, « Riv. di Fil. Cl. », 26 (1898), pp. 586-607.

K. SVOBODA, *Les idées esthétiques de Plutarque*, in « Mélanges Bidez », p. 718 sgg.

A. PLEBE, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, cit.

SULL' ESTETICA DI PLOTINO

D. SEVERGNINI, *L'estetica in Plotino*, « Giorn. crit. d. filos. it. », 1929.

E. KRAKOWSKI, *L' Esthétique de Plotin et son influence*, Paris 1929.

E. BOULANGER, *Essai sur l'esthétique de Plotin*, 1939.

D. MARRA, *Il problema estetico in Plotino*, « Atti Acc. Pontaniana », 1948, pp. 101-25.

E. DE KEYSER, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain 1955.

F. BOURBON DI PETRELLA, *Il problema dell'arte e della bellezza in Plotino*, Firenze 1956.

[TESTI]

1. *SUI DIVERSI GRADI DELLA BELLEZZA*

PLOTINO, *Enneadi*, I, 6, 1-4

1. Il bello è soprattutto nella vista, è anche nell'udito, nella combinazione delle parole e nella musica in genere: belli sono infatti le melodie e i ritmi; salendo poi dalle sensazioni verso un campo più alto, ci sono occupazioni, azioni, modi di essere e scienze belle; e c'è la bellezza delle virtù. Vedremo poi se ci sia [una bellezza] anteriore a quella.

Che cosa dunque ha fatto sì che i corpi appaiano belli [alla vista] e che l'udito si presti alla bellezza dei suoni? Perché tutto ciò che ha immediato rapporto con l'anima è bello? Forse tutte le cose belle sono belle di una sola e medesima bellezza, oppure altra è la bellezza del corpo, altra quella degli altri esseri? E che sono queste o questa bellezza? Alcuni esseri, come i corpi, son belli non per la loro stessa sostanza, ma per partecipazione, altri son belli in se stessi, come l'essenza della virtù. I corpi infatti appaiono ora belli ora brutti come se l'essere del corpo differisse dall'essere della bellezza.

Cos'è dunque questa bellezza presente nei corpi? Questo dovremo indagare anzitutto. Cos'è dunque ciò che muove lo sguardo degli spettatori, lo attrae a sé e suscita la gioia della contemplazione? Se noi scopriremo ciò, potremo forse servircene come di gradino per contemplare le altre bellezze. Tutti, per così dire, affermano che la bellezza visibile consiste in una simmetria delle parti, le une rispetto alle altre e all'insieme, cui s'aggiungono delle belle tinte; e così negli esseri considerati come in tutti gli altri la bellezza consisterebbe nella loro simmetria e nella loro misura; per costoro, l'essere bello non sarà semplice, ma soltanto e necessariamente composto; il tutto poi sarà bello, ma le sue parti, singolarmente prese, non saranno belle, ma solo nella loro unione, perché questa sia bella. Però è necessario che anche le parti siano belle, se è bello l'insieme: una cosa [bella] difatti non è composta di parti brutte, ma tutto ciò, che vi è contenuto, è bello. E poi, per costoro, i bei colori, come la luce del sole, sarebbero privi di bellezza, perché sono semplici e non traggono la loro bellezza dalla simmetria delle parti. E l'oro, com'è bello? E lo splendore [degli astri] che si vede

nella notte, perché è bello? Similmente, la bellezza di un suono semplice sarà tolta, eppure ciascuno dei suoni che fanno parte di un bello insieme, è spesso bello in sé. E quando lo stesso viso, rimanendo sempre identica la sua simmetria, ci appare ora brutto ed ora bello, non si dovrà forse dire che la bellezza che è nelle proporzioni è diversa da queste e che [il viso] ben proporzionato è bello per altra cosa?

E se passando alle belle occupazioni e ai bei discorsi, si vorrà parlare di simmetria anche per questi, che si intenderà per simmetria nelle belle occupazioni, nelle leggi, nelle conoscenze o nelle scienze? Che significa che i teoremi sono simmetrici fra loro? Che si accordano? Ma anche tra i pensieri dei cattivi c' è accordo e concordanza. L'opinione che la temperanza sia una sciocchezza e quella che la giustizia sia una generosa ingenuità vanno d'accordo e l'una corrisponde e concorda con l'altra. La virtù è dunque una bellezza dell'anima ed è una bellezza più reale delle precedenti: in che senso ci sarebbero in lei delle parti simmetriche? Non ci sono parti simmetriche alla maniera delle grandezze o dei numeri, anche ammettendo che l'anima contenga più parti. Difatti in quale rapporto si fanno la sintesi o la fusione di queste parti e dei teoremi? E quale sarà la bellezza dell' intelligenza isolata?

2. Riprendiamo il discorso e diciamo anzitutto che cosa sia la bellezza nei corpi. È una qualità che diventa sensibile alla prima impressione; l'anima l'apprende e, riconosciutala, l'accoglie e in certo modo le si accorda. Ma quando è impressionata da qualche cosa brutta, si agita, la rifugge e la respinge da sé come cosa discordante ed estranea. Perciò affermiamo che l'anima per la sua natura e per la sua vicinanza all'essenza reale che le è superiore, si compiace di contemplare ciò che è dello stesso genere suo o le tracce di questo, rimane stupita e riferisce a sé ciò che contempla, e si ricorda di sé e di ciò che le appartiene. Quale rassomiglianza c' è tra queste bellezze e quelle superiori? Se c' è rassomiglianza, siano dunque simili; ma come, e queste e quelle sono bellezze? In quanto, diciamo, partecipano di una forma o [idea]. Ogni cosa privata di forma e destinata a ricevere una forma e un' idea rimane brutta ed estranea alla ragione divina, finché non partecipa né di una ragione né di una forma: e questo è il brutto assoluto. È brutto anche tutto ciò che non è dominato da una ragione o da una forma, poiché la materia non ha accolto affatto in sé l' informazione da parte dell' idea. Dunque l' idea, accostandosi, ordina, combinando insieme, le parti diverse [di un essere], le riduce a un tutto armonioso e forma l'unità mediante il loro accordo, poiché essa è una e perché l'essere da lei informato dev'essere uno, come può esserlo un essere composto di parti. La bellezza

dunque risiede in questo essere, una volta ricondotto all'unità, e si dà a tutte le sue parti e all'insieme. Quando poi sopravviene in un essere uno e omogeneo, essa dà la stessa [bellezza] all'insieme: simile a una potenza naturale che, [per ipotesi], procedendo come l'arte, desse la bellezza a una casa intera con le sue parti e la desse anche a una sola pietra. Così il corpo diventa bello perché partecipa di una idea venuta dagli dèi.

3. La facoltà [dell'anima] che corrisponde a questa [bellezza] la riconosce, ché nulla più di essa è adatto a giudicare di ciò che le appartiene, anche se il resto dell'anima contribuisce al giudizio. Forse anch'essa giudica in quanto si accorda con l'idea ch'è in lei e di cui si serve per giudicare come [ci si serve] di un regolo per ciò che è diritto. Ma come la bellezza corporea si accorda con quella che è anteriore al corpo? Come l'architetto comparando la casa reale all'idea interiore della casa, giudica che quella è bella? Perché l'esteriorità [della casa], fatta astrazione dalle pietre, è l'idea interiore divisa nella massa esteriore della materia e manifestante nella molteplicità la sua indivisibilità. Quando dunque si percepisce nei corpi un'idea che unisce e domina la natura informe e [a lei] contraria, una forma che si distingue, subordinandosi, da altre forme, viene allora percepita con un solo sguardo la sparsa molteplicità, che viene poi riferita e ricondotta all'unità interiore e indivisibile ed infine accordata, armonizzata e legata ad essa: così come un uomo buono vede apparire la dolcezza in un giovine, quale traccia di virtù in accordo con la vera virtù interiore. La semplice bellezza di un colore è dovuta a una forma che domina l'oscurità della materia e alla presenza di una luce incorporea che è ragione e idea. Perciò, fra tutti i corpi il fuoco è bello per se stesso ed occupa tra gli altri elementi il posto dell'idea, è il più elevato per la sua posizione e il più leggero di tutti i corpi, poiché è vicino all'incorporeo, è solo e non accoglie in sé gli altri elementi, mentre gli altri lo accolgono. Essi infatti possono riscaldarsi, ma esso non può raffreddarsi; esso per primo ha in sé i colori, e le altre cose da lui ricevono la forma del colore. Esso risplende e brilla, simile a un'idea. Ciò che non ha eguale potenza sbiadisce alla luce e non è più bello, perché non partecipa dell'idea totale del colore. Sono le armonie impercettibili al senso quelle che fanno le armonie sensibili e per opera di quelle l'anima può intuirne la bellezza, poiché esse le rivelano l'identico nel diverso. Per conseguenza le armonie sensibili sono misurate da numeri non in un rapporto qualsiasi, ma in uno che è subordinato all'azione sovrana della forma. Ed ora sulle bellezze sensibili, immagini ed ombre, che sfuggendo in qualche modo, discendono nella materia, l'ordinano e ci spaventano col loro aspetto, bastino queste cose.

4. Riguardo alle bellezze più elevate che la sensazione non può percepire e che solo l'anima vede e giudica senza gli organi [sensoriali] è necessario che noi risaliamo più in su e le contempliamo abbandonando abbasso la sensazione. Come non si può parlare delle bellezze sensibili se non si sono viste e percepite come belle, se si è, per es., ciechi dalla nascita, allo stesso modo non si può parlare della bellezza delle scienze, delle arti e delle altre cose simili, se non si accoglie questa bellezza, se non ci si rappresenta innanzi il bell'aspetto della giustizia e della temperanza, se non si sa che né la stella del mattino né quella della sera sono così belle. Queste, è necessario che un'anima sia capace di contemplarle: coloro che le vedono provano una gioia, uno stupore, uno spavento ben maggiore che nel caso precedente, perché essi toccano allora delle realtà. Queste sono difatti le emozioni che devono sorgere al contatto di ciò che è bello: lo stupore, la meraviglia gioiosa, il desiderio, l'amore, e lo spavento accompagnato da piacere. Ma è possibile provare queste emozioni — e l'anima infatti le prova — anche riguardo alle cose invisibili; ogni anima, per così dire, le prova, ma specialmente quella che ne è innamorata; così pure, tutti vedono la bellezza dei corpi, ma non tutti ne sentono egualmente l'assillo, bensì quelli che son detti amanti.

(Trad. G. Faggin da PLOTINO, *Le Enneadi*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947, pp. 207-17).

2. *ARTE E CONTEMPLAZIONE*

PLOTINO, *Enneadi*, III, 8, 3-4

3. Come dunque la ragione produce e, così producendo, raggiunge la contemplazione? Poiché essa opera rimanendo immobile e, rimanendo immobile, è una ragione, essa è anche contemplazione. Infatti le azioni pratiche pur essendo conformi alla ragione, sono evidentemente diverse da essa: ché la ragione, in quanto è presente all'azione e vi presiede, non è l'azione. Se dunque non è azione, ma ragione, essa è contemplazione; e per ogni ragione c'è una ragione ultima che deriva dalla contemplazione ed è contemplazione nel senso di oggetto contemplato; la ragione superiore varia col variar [degli esseri] ed è come l'anima non come la natura, ma quella che è nella natura è la natura stessa. Anche questa deriva da una contemplazione? Certamente, da una contemplazione; poiché anch'essa è simile a un'essere che si contempla, oppure come? è infatti il risultato di una contemplazione ed è in quanto un essere contempla. Ma come essa contempla?

Essa non possiede la contemplazione che deriva dal pensiero discorsivo, da quel pensiero cioè che esamina ciò che contiene in sé. E se essa è vita, perché non è anche ragione e potenza operante? Forse perché ricercare vuol dire non possedere ancora? Ora, poiché [la natura] possiede, essa, in quanto possiede, anche agisce. Per lei, essere ciò che è è lo stesso che agire; essa è contemplazione e oggetto di contemplazione, poiché è ragione. Ed in quanto è contemplazione, oggetto di contemplazione e ragione, e soltanto per questo, essa produce. E così abbiamo dimostrato che la produzione è contemplazione; essa infatti è il risultato di una contemplazione che rimane pura contemplazione senza fare null'altro, ma produce perché è contemplazione.

4. Se qualcuno le chiedesse perché produce, essa, qualora volesse ascoltare quella domanda e parlare, direbbe così: « Meglio sarebbe non interrogare, ma comprendere e tacere, come faccio io che non ho l'abitudine di parlare. Comprendere che cosa? Che l'essere generato è oggetto da me contemplato ed oggetto naturale della mia contemplazione; ed io stessa che sono nata da una simile contemplazione ho una naturale tendenza alla contemplazione; ciò che in me contempla produce un oggetto di contemplazione, come i geometri che contemplando tracciano delle figure; io invece non ne traccio, contemplo soltanto, e le linee dei corpi si realizzano, come se uscissero [da me]. Io posseggo la disposizione di mia madre e dei miei genitori: anch'essi derivano da una contemplazione ed io son nata senza che essi abbiano agito, ma sono stata generata perché essi sono ragioni superiori e contemplano se stessi ».

Che vuol dir ciò? Che la cosiddetta natura è un'anima, generata da una anima superiore, di vita più possente, avente in sé una contemplazione tranquilla, non diretta né verso l'alto né verso il basso; essa rimane dov'è, nel riposo e nella coscienza di sé, e vede, con questa intelligenza e autocoscienza, le cose che sono dopo di lei, per quanto le è possibile, e non ricerca più nulla poiché ha generato uno splendido e amabile oggetto di contemplazione. Se si vorrà concedere alla natura intelligenza e coscienza, diremo che quella intelligenza e quella coscienza non sono simili a quelle degli altri esseri, ma si potrebbero paragonare [a queste], come si paragona la coscienza che si ha nel sonno a quella dell'uomo sveglio. [La natura] contemplando il suo oggetto resta in riposo, e quell'oggetto è nato in lei, poiché essa rimane in sé e con sé ed è oggetto di contemplazione: essa è una contemplazione silenziosa, ma anche un po' oscura. Infatti c'è un'altra contemplazione più chiara, la quale è immagine di un'altra. Perciò l'oggetto da lei generato è completamente privo di forza, poiché una contemplazione priva di forza

produce un oggetto senza forza; similmente gli uomini, quando son deboli nel contemplare, producono un'azione, che è ombra della contemplazione e della ragione. Essendo incapaci, per la debolezza della loro anima, di assurgere alla contemplazione, nemmeno possono raggiungere del tutto gli oggetti e saziarsi [del loro aspetto]: perciò, desiderosi di vederli, ricorrono all'azione per vedere [con gli occhi] ciò che non possono vedere con l' intelligenza. Quando producono qualcosa, essi stessi vorrebbero vedere e contemplare e sentire ed altrettanto desidererebbero dagli altri allorché si propongono un'azione secondo la loro capacità. Noi troveremo sempre che la produzione e l'azione son un indebolimento o una conseguenza della contemplazione: un indebolimento se dopo l'azione compiuta non si ha più nulla; una conseguenza se si può contemplare un'altra cosa superiore a quella prodotta. Infatti chi, potendo contemplare la verità, si rivolgerà di preferenza all' immagine della verità? Ce ne danno una prova i fanciulli meno intelligenti, i quali, essendo incapaci di dedicarsi alla scienza e alla contemplazione, si riducono alle arti e ai mestieri manuali.

(Trad. G. Faggin da PLOTINO, *Le Enneadi*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947, pp. 291-7).

II

L' ESTETICA DEL PRIMO CRISTIANESIMO E DEL MEDIO EVO

I

ESTETICA E MUSICOLOGIA DA S. BASILIO A S. ANSELMO

1. *Il concetto di bellezza presso i Padri greci.* Come è accaduto per l'estetica greca, anche l'estetica medievale è soprattutto un acquisto dei più recenti studi del Novecento. Soprattutto gli *Études d'esthétique médiévale* di E. De Bruyne (1946) [1] hanno eliminato molti pregiudizi e hanno contribuito, attraverso un rinnovato studio delle fonti, a rimettere in luce concetti e discussioni degni di nota presenti negli autori del primo Cristianesimo e in tutto il Medio Evo. Però, a differenza dell'estetica antica, dove la frammentarietà delle intuizioni e discussioni estetiche è assai spesso compensata dalla loro geniale originalità, nell' estetica cristiana e medievale è assai più frequente il caso che la frammentarietà dei cenni alle questioni di estetica si accompagni a una scarsa originalità. Più o meno consapevolmente, cioè, vengono ripetuti concetti che avevano già avuto un maggiore e più chiaro sviluppo nell'ambito dell'estetica classica.

Nel primo Cristianesimo, soprattutto nei secoli IV e V d. C., gli accenni a questioni estetiche vanno ricercati in massima parte presso i Padri greci della Chiesa. Il Cataudella [2] ha messo in luce alcune discussioni notevoli in S. Basilio, in Gregorio di Nazianzo, in Giovanni Crisostomo. Così, in Gregorio di Nazianzo si trova l' idea del bello di natura come di una proporzione armonica integrale, παντὸς εὐαρμοστία, preordinata e voluta da Dio. La bellezza è quindi per Gregorio una via per condurre l'anima a Dio; per cui anche il compito della poesia altro non può essere se non quello di condurre πρὸς Θεοῦ κοινωνίαν. E chi contempla la bellezza deve ben guardarsi dal dimenticarsi di Dio perdendosi nelle cose terrene; perché in tal caso la bellezza lo porterebbe ad onorare ἀντὶ θεοῦ τὰ θεοῦ. In Giovanni Crisostomo questa contrapposizione tra bellezza terrena e bellezza spirituale diviene ancor più accentuata: la vera bellezza cioè non è quella della superficie visibile, qual' è ad es. quella di una bella donna destinata ad essere consunta dalla vecchiaia, ma è quella che risiede nell'essenza delle cose [3].

Una maggiore attenzione a questi problemi è riscontrabile in S. Basilio, il quale è, tra i Padri greci della Chiesa, quello che ha mostrato più interesse alle

[1] E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 voll., Bruges 1946.

[2] Q. Cataudella, *Estetica cristiana*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano 1959.

[3] Le indicazioni dei luoghi di Gregorio Nazianzeno e di Giovanni Crisostomo riguardanti l'estetica si possono trovare nello studio di Cataudella, *op. cit.*, p. 83 sgg.

questioni del bello e dell'arte. Per Basilio la bellezza risiede nella proporzione reciproca delle parti; essa però non basta da sola a costituire la bellezza: occorre per essa che le parti siano indirizzate a un fine che abbia di per sé una propria εὐχρηστία (*Hexaem.* 20 a). Queste idee non sono evidentemente originali, ma risalgono in buona parte a Plotino, per cui è stato detto che Basilio può considerarsi un intermediario tra Plotino e Agostino [1]. Plotiniana sembra essere anche la polemica di Basilio contro la concezione della bellezza come pura proporzione, che era invece accolta da Giovanni Crisostomo e che verrà ripresa da Agostino. Per Basilio, come per Plotino, la bellezza non consta della armonia di più parti, ma è un *quid* semplice, non scomponibile (*Hexaem.* 20 a).

Particolarmente nota è l' *Omelia* di Basilio che s' intitola Πρὸς νέους ὅπως ἂν ἐξ ἑλληνικῶν ὠφέλοιντο λόγων (« Ai giovani, come essi possano trarre giovamento dalle lettere greche »). Questo scritto ricorda da vicino il plutarcheo Πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν: anche qui vi è un tentativo, ancor più energico che in Plutarco, di fondare una valutazione puramente etica della poesia, non senza qualche spunto di interpretazione allegorica dei poeti. Del resto, l' interpretazione allegorica della poesia è dominante in tutti gli autori del primo Cristianesimo. Naturalmente per Basilio il modello ideale della poesia greca è Esiodo, in cui l' intento didascalico non è stato neppur velato dall'allegoria, ma emerge esplicitamente dalla stessa struttura delle *Opere e i giorni*.

Necessariamente, quindi, per Basilio le arti umane devono avere una funzione puramente ausiliaria e non possono mai aspirare a una valutazione autonoma. Le arti, egli sostiene, « ci furono concesse da Dio come aiuto per la debolezza della natura; come l'agricoltura per il fatto che i prodotti che nascono spontaneamente dalla terra non sono sufficienti a sopperire alle necessità, e l'arte tessile, poiché vi era bisogno di indumenti sia per il decoro sia per difendersi dalle intemperie, e l'arte del costruire le case » (*Regulae, Resp.* LV). Questa concezione strumentale dell'arte, se pur poteva servire a giustificare arti come la letteratura e la musica, era invece destinata, nel corso del Medio Evo, a distogliere sempre più gli animi da una adeguata valutazione delle arti figurative. Per questo, già a partire da S. Agostino, le arti belle per eccellenza saranno considerate la letteratura e, soprattutto, la musica.

2. *La musicologia in S. Agostino e in Boezio.* Agostino ritorna alla definizione della bellezza come proporzione, che era stata, come abbiamo detto, combattuta nell'estetica classica da Plotino e in quella cristiana da Basilio. « Omnis pulchritudo — scrive Agostino — est partium congruentia cum quadam suavitate coloris » (*Epist.* 3). Quest'atteggiamento di fronte al concetto di bellezza spingeva necessariamente Agostino a cercare l'arte del bello soprattutto nella musica. Il Cataudella ha dimostrato in maniera convincente che la concezione agostiniana

[1] Questa posizione di Agostino è studiata da K. SVOBODA, *L'esthétique de Saint-Augustin et ses sources*, Brno e Parigi 1933, cfr. p. 192 sgg.

dell'arte sorge alla confluenza tra il concetto platonico dell'arte-imitazione, che lo porta a un atteggiamento negativo di fronte alle arti belle e quello plotiniano dell'arte come ascesi che lo porta invece a un atteggiamento di maggior simpatia nei confronti dell'arte [1]. Non v' è quindi da meravigliarsi che egli abbia posto minor attenzione alle arti figurative (più suscettibili della condanna platonica contro l'arte-imitazione) e abbia invece dedicato la sua maggior attenzione all'arte musicale. Di questa sua attenzione sono prodotto i sei libri *De musica*, che costituiscono, insieme al *De institutione musica* di Boezio, le due opere più significative e — direi — le più importanti dell'estetica medievale.

A differenza del *De institutione musica* di Boezio, il *De musica* potrebbe dirsi più esattamente un trattato di metrica che non un trattato di musicologia: la scienza armonica degli intervalli sonori è qui sostanzialmente ignorata [1], mentre con grande cura sono discusse tutte le varie forme della metrica greca e latina. Per la storia dell'estetica la parte più importante è quella istituzionale, costituita dai primi sei capitoli del primo libro. Anch'essa, come tutta l'estetica medievale, deriva i suoi concetti, nella massima parte, dal mondo antico: tuttavia nuova è almeno la chiarezza e la presentazione dei problemi. Nel cap. II Agostino definisce la musica come « la scienza di ben modulare »; egli però intende il concetto di modulazione non nel significato moderno, cioè melodico-armonico, bensì in un significato puramente metrico-ritmico. Il concetto di modulazione è cioè derivato etimologicamente da *modus* nel significato di « una certa perizia di muovere » (II, 3). Questa abilità di « ben muovere » il ritmo, comporta di per sé una certa forma di diletto proprio in grazia della sua stessa struttura: « la scienza di modulare già è probabile che sia la scienza di ben muovere, per forma che al movimento si appetisca per se stesso, e per ragion di questo per se stesso diletti » (II, 3). È questa la massima concessione all'autonomia dell'arte che si possa leggere in autori medievali.

Un problema tipico del *De musica* è la distinzione tra l'arte musicale e la scienza della musica. Agostino tiene molto a distinguere nettamente i musicanti, per i quali egli non mostra eccessiva simpatia, e i teorici della musica, i quali ne conoscono invece scientificamente la struttura. « Non ti sembrano somiglianti all'usignuolo tutti coloro, i quali, spinti da un certo sentimento, cantano bene, cioè con numero e con soavità, sebbene interrogati intorno ai numeri stessi e agli intervalli delle voci acute e delle gravi, non possono rispondere ? » (IV, 5). Se pur l' irrigidimento di questa separazione della pratica musicale dalla teoria della musica doveva rivelarsi non poco pericoloso nella storia della musica, tuttavia esso fruttò ad Agostino un approfondimento del concetto del talento istintivo dell'artista di professione, che egli delinea nel suo profilo del musicante non teorico: « Quando la memoria tien dietro al senso, e le nocche delle dita tengon dietro alla memoria, già domate ed apparecchiate dall'uso, [il musicante] canta quando vuole tanto meglio e tanto più giocondamente, quanto è superiore per tutte quelle cose

[1] Al suono in sé è dedicato, nel *De musica*, soltanto il cap. II del libro VI.

che la ragione ha di sopra dimostrato di non aver comuni con le bestie, l'appetito cioè d'imitare, il senso e la memoria» (V, 10). Per quanto questa tesi ricordi da vicino l'*Ione* platonico, vi è tuttavia qui una valutazione assai più positiva del talento innato dell'artista praticante.

L'ultimo libro del *De musica* è dedicato a sviluppare una teoria platonica e neoplatonica di numeri-idee, non senza influssi di speculazioni neopitagoriche. In esso comunque domina sempre quel concetto di bellezza come ordine e proporzione, al quale è informato tutto il pensiero estetico agostiniano.

Un secolo dopo, cioè ai princìpi del VI secolo d. C., Boezio riprende l'intento del *De musica* agostiniano nei cinque libri *De institutione musica*. Il contenuto però è diversissimo: i cinque libri di Boezio non sono un semplice trattato di metrica, ma affrontano concretamente i problemi tecnici della musicologia, derivando soprattutto dalla corrente pitagorica. E grande merito di Boezio è appunto quello di aver portato nell'ambito dell'estetica medievale la teoria musicologica dei pitagorici, che esercitò un influsso grandissimo sul pensiero medievale.

Con grande chiarezza Boezio ha ricondotto tutti i fenomeni musicali alla loro origine fondamentale, costituita dal movimento delle vibrazioni: «Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quendam pulsum percussionemque non redditur, pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus» (I, 3). I tre elementi costitutivi della musica (derivati tutti dal moto vibratorio) sono per Boezio il suono, l'intervallo e la consonanza. È notevole il fatto che Boezio abbia già individuato il concetto e l'importanza dell'intervallo musicale: «intervallum vero est soni acuti gravisque distantia» (I, 8). E interessante è anche il fatto che Boezio abbia cercato di rendersi conto della ripugnanza della musicologia antica verso la dissonanza: «amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria» (I, 1).

La concezione estetica generale di Boezio è improntata su di una valutazione etica dell'arte, alla maniera platonica: «unde fit ut.... musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit» (I, 1). Particolare di Boezio è però la concezione dell'armonia delineata nel cap. II del libro V, dove nell'armonia Boezio vede il prodotto dell'ordine razionale che dà significato alla confusione propria delle percezioni sensibili.

3. *L'estetica nei secoli IX-XI.* Il VI secolo vide ancora, dopo la morte di Boezio, l'opera di Isidoro di Siviglia, di cui è notevole, se non altro, il tentativo compiuto nel primo libro delle *Etimologie* di una sistemazione teorica delle discipline umanistiche: la grammatica, la poesia, la storia. Poi invece il famigerato VII secolo fu un secolo del tutto negativo anche per la storia del pensiero estetico; si potrebbe soltanto ricordare, alla fine del secolo, la figura del monaco Beda, alle cui riflessioni anche nel nostro campo si è voluto recentemente annettere un certo peso, soprattutto a proposito del problema dell'allegoria [1]. Nell'VIII secolo

[1] Cfr. U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., I, pp. 115-229; v. pp. 164-5.

non incontriamo maggior ricchezza d'idee, però l'opera del celebre Alcuino, che operò il noto risveglio carolingio degli studi classicistici, lascia già intravedere quel certo risveglio d'interessi che caratterizza poi il IX secolo.

A partire dal IX secolo, infatti, è avvertibile una nuova attenzione ai problemi culturali in genere, e quindi anche ai problemi estetici. In occidente ci s'incontra anzitutto in un pensatore della levatura di Scoto Eriugena, il quale più volte viene a parlare dei problemi della bellezza. La sua concezione però non differisce molto da quella di Boezio: anche per lui la bellezza è costituita dalla consonanza dei simili e dei dissimili, così come accade per l'armonia delle voci (*De div. naturae*, III). In oriente, sempre nel nono secolo, è notevole l'opera del patriarca Fozio, al quale si deve un notevole estratto della Χρηστομάθεια γραμματική di Proclo; e probabilmente al suo influsso, se non alla sua opera, è dovuta un'epitome della stessa *Crestomazia*, risalente allo stesso IX secolo.

La rinnovata conoscenza che Fozio così forniva dell'estetica di Proclo è di grande importanza per la storia del pensiero estetico bizantino. Infatti, come ho cercato altrove di dimostrare [1], la *Crestomazia* di Proclo derivava, attraverso la probabile mediazione di Elio Dionisio, dall'opera di Teofrasto e portò quindi direttamente nel mondo bizantino la conoscenza dell'estetica peripatetica. Questo fatto fu di importanza fondamentale. A partire dal IX secolo infatti s'incontrano sempre più frequentemente nel mondo bizantino trattatelli di questioni estetiche, volti a divulgare, ma talora anche a sviluppare questioni di estetica peripatetica.

Il più noto di questi trattatelli bizantini è il cosiddetto *Tractatus Coislinianus*, del X secolo. Esso contiene in compendio le questioni fondamentali dell'estetica del comico, derivandole probabilmente dal secondo libro, ora perduto, della *Poetica* aristotelica. La perdita del secondo libro della *Poetica* aristotelica non ci permette di giudicare quale fosse l'originalità del *Tractatus* (probabilmente minima); tuttavia non se ne può non apprezzare la chiarezza e sinteticità. Il *Tractatus* è anonimo; però del X sec. sappiamo che fu il grammatico bizantino Euclide, il quale, in una serie di scoli all'opera di Dionisio Trace, espose idee analoghe a quelle del *Tractatus*. L'opera di Euclide fu poi proseguita, nell'XI secolo, da alcuni trattatelli anonimi premessi a trascrizioni delle commedie di Aristofane, sempre sullo stesso argomento.

Mentre così nel X e nell'XI secolo fiorivano in Oriente queste rinnovate discussioni aristoteliche, in Occidente invece si possono tutt'al più rintracciare degli spunti sporadici di riflessioni estetiche. La personalità più notevole di questo periodo è, anche per questo proposito, S. Anselmo. Egli non ha affrontato direttamente le massime questioni estetiche (il bello, l'arte, ecc.), però nel cap. X del *Monologio* ha enunciato una teoria della «parola» che è particolarmente interessante, giacché si ricollega, attraverso S. Agostino, alla distinzione degli Stoici tra parola «interiore» (λόγος ἐνδιάθετος) e parola pronunciata (λόγος προφορικός). Anselmo però conduce tutta la questione in un campo metafisico-teologico, il che

[1] A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino 1952, pp. 124-5. Rimando alle pp. 114-25 di questo mio libro anche per le altre questioni cronologiche e di paternità dei trattatelli bizantini.

gli impedisce un effettivo approfondimento di essa. In realtà, solo nel secolo successivo, cioè nel sec. XII, le questioni estetiche cominceranno ad assumere un certo rilievo autonomo anche in occidente.

BIBLIOGRAFIA

OPERE GENERALI SULL' ESTETICA MEDIEVALE

oltre i già citati studi di DE BRUYNE, CATAUDELLA, ECO:

H. H. GLUNZ, *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Poppinghaus 1937.

E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954[2].

P. COURCELLE, *Les lettres grecques en Occident*, Paris 1949.

R. MONTANO, *L'estetica nel pensiero cristiano*, nel vol. V della « Grande Antologia Filosofica », Milano 1954, pp. 151-310.

A. VISCARDI, *Idee estetiche e letteratura militante nel Medioevo*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano 1959, pp. 231-53.

SULLE QUESTIONI PARTICOLARI SOPRA TRATTATE

F. MORGAN PADELFORD, *Essays on the Study and Use of Poetry by Plutarch and Basil the Great*, New York 1902.

K. SVOBODA, *L'esthétique de Saint-Augustin et ses sources* cit.

E. COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica mediaevi novam seriem* etc., 4 voll., Paris 1864-76.

J. J. ABERT, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Leipzig 1905.

O. IMMISCH, *Beiträge zur Chrestomathie des Proklus*, in « Fest. Th. Gomperz », Wien 1902.

L. GRANT, *Cicero and the Tractatus Coislinianus*, « Amer. Journ. of Philol. », 49 (1948), pp. 80-6.

W. MÜLLER, *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter*, Berlin 1926.

[TESTI]

1. *LA POESIA COME AVVIAMENTO ALLA VIRTÙ*

S. Basilio, *Omelia ai giovani, come essi possano trarre giovamento dalle lettere greche*, §§ 8-9

Poiché attraverso la virtù dobbiamo giungere alla nostra vita, e poiché molti inni ad essa sono stati composti dai poeti, molti dagli storici, ancor di più dai filosofi, bisogna porre mente soprattutto agli scritti di questo genere. Non è infatti di poca utilità che le anime dei giovani acquistino famigliarità e consuetudine con la virtù. Poiché i loro insegnamenti sogliono restare saldamente impressi, essendo scolpiti nel profondo degli animi a causa della loro giovane età. Con quale altro intendimento dobbiamo ritenere che Esiodo abbia composto quei versi che tutti cantano se non con l' intendimento di esortare i giovani alla virtù ? Egli dice cioè che la via che conduce alla virtù è dapprima aspra e impervia, piena di molto sudore e di fatica e di durezza. Perciò non è cosa di tutti intraprenderla direttamente; né, una volta intrapresa, è facile giungere alla sommità. Ma a chi sia giunto in cima è possibile vedere com'essa sia facile e bella; come sia lieve ed agevole e più piacevole dell'altra via che conduce al vizio, che frequentemente è intrapresa a causa della sua vicinanza: così disse lo stesso poeta. E a me sembra che egli abbia scritto ciò per nessun altro scopo se non per esortarci alla virtù, invitandoci tutti ad essere buoni e affinché non abbandonassimo la meta, fiaccati dalle fatiche.

E se qualcun altro compose delle poesie simili a questa, accogliamo queste composizioni in quanto mirano allo stesso scopo. Così io ascoltai da una persona esperta nel cogliere il pensiero di un poeta, che tutta la poesia è per Omero una lode della virtù. E a questo scopo egli riferisce tutti i suoi versi che non siano puro riempitivo. Soprattutto quelli in cui egli descrive il condottiero dei Cefalleni salvatosi nudo dal naufragio. Narra che la regina ebbe rispetto per lui non appena gli apparve solo; tanto era lontana dal provar vergogna di vederlo nudo e solo, poiché la virtù gli fu di vestito decoroso in luogo del mantello. Quindi anche dagli altri Feaci fu ritenuto tanto degno, che essi, abbandonato il lusso a cui erano avvezzi, si volsero tutti a guardare e ad emulare lui; e non vi era nessuno dei Feaci in cui vi fosse allora maggior desiderio che quello di essere Odisseo, anche salvatosi così dal naufragio.

E quell' interprete del pensiero del poeta diceva che in questi versi Omero volle soltanto chiaramente dire: dovete esercitare la virtù, o uomini, la quale navigò insieme col naufrago e, quando giunse nudo sulla riva, lo rese più rispettabile dei facoltosi Feaci.

(Trad. A. Plebe dal testo greco
edito da G. B. Operti, Torino 1792, pp. 146-8).

2. *LA MUSICA COME SCIENZA E COME ARTE*

S. AGOSTINO, *De musica*, l. I, capp. II-VI

Maestro. Definisci dunque la musica. — *Discepolo.* Non ardisco. — *M.* Puoi almeno ammettere la mia definizione? — *D.* Mi proverò se la dirai. — *M.* La musica è la scienza di bene modulare: o non ti pare? — *D.* Mi parrebbe forse, se mi fosse chiaro che cosa sia la stessa modulazione. — *M.* Forseché questo verbo che si dice modulare o non mai l'udisti, o in nessun luogo fuorché in quello che si attiene al canto e alla danza? — *D.* Così è certamente: ma perché pare che modulare è così detto da modo, dovendosi il modo osservare nelle cose ben fatte, e molte cose anche nel canto e nella danza essendo vilissime, quantunque dilettino, voglio compiutamente comprendere che cosa sia addirittura la stessa modulazione, dove quasi in un verbo solo è contenuta la definizione di una tanta disciplina. Imperciocché non si deve qui imparare qualche cosa tal quale la apprese qualsivoglia cantore od istrione. — *M.* Quello che di sopra è detto, che nei fatti tutti, oltre la musica debba il modo osservarsi, non ti turbi; se per avventura non ignori che il dire si dice con proprietà che è dell'oratore. — *D.* Non l' ignoro; ma a che fine cotesto? — *M.* Perché anche il tuo servo, sebbene incivilissimo e rozzissimo, confessi che dice alcuna cosa, quando risponderà a te che l' interroghi, anche con una sola parola. — *D.* Il confesso. — *M.* Dunque anch'egli è oratore? — *D.* No. — *M.* Non ha dunque fatto una orazione quando avrà detto alcuna cosa, sebbene confessiamo orazione esser così detta da *os*, bocca. — *D.* Lo credo: ma anche questo a che mena, domando? — *M.* A farti comprendere che la modulazione può appartenere solamente alla musica, sebbene il modo donde il verbo si è tratto possa anch'essere in altre cose: in quella forma che la orazione si attribuisce propriamente agli oratori, sebbene dica alcun che ognuno che parla, e orazione sia appellata da orare, o da *os*, la bocca. — *D.* Comprendo ormai.

— *M.* Quello che poi tu hai detto, molte cose nel canto e nella danza esser vili, nelle quali se accettiamo il nome di modulazione questa divina disciplina cade quasi in dispregio, è con ogni cautela affatto da te consi-

derato. Laonde discutiamo dapprima che sia modulare, indi che sia modular bene: imperciocché non invano è aggiunto alla definizione. Finalmente neanco è da disprezzare la parola scienza che ivi si è posta: imperciocché con queste tre cose quella definizione è perfetta. — *D*. Sia così. — *M*. Adunque poiché confessiamo che modulazione vien detta da modo, non ti sembra forse da temere che o il modo non si sorpassi, o non si compia se non in quelle cose che si fanno con qualche movimento; o se niente si muova, possiamo aver paura che non segua alcunché oltre misura? — *D*. A nessun patto. — *M*. Dunque la modulazione non isconvenientemente è detta una certa perizia di muovere, per la quale anche avviene certamente che alcuna cosa bene si muova. Imperocché non possiamo dire che alcuna cosa bene si muova, se il modo non osserva. — *D*. Al certo nol possiamo: ma sarà d'uopo per contrario capire cotesta modulazione in tutte le cose ben fatte: attesoché veggo che niente si fa bene, se non bene movendo. — *M*. E che sarà poi se per avventura tutte coteste cose son fatte per la musica, sebbene il nome di modulazione sia usitato in istromenti di qualsivoglia sorta, né ciò immeritamente? Imperciocché credo ti sembri altro essere alcun che di legno o d'argento, o di qual più vuoi materia, altro poi lo stesso movimento o azione dell'artefice quando tali cose vengono tornite. — *D*. Acconsento che v'è molta differenza. — *M*. Forseché dunque lo stesso movimento si desidera per se medesimo, e non per ragion di quello che vuole essere tornito? — *D*. È manifesto. — *M*. E che? se colui muovesse le membra non per altro se non perché si muovessero con grazia e decoro, diremmo che farebbe altra cosa se non saltare? — *D*. Così pare. — *M*. Quando dunque tu reputi che una cosa sia eccellente e quasi signoreggi: quando la si desidera per sé medesima, o quando per ragion di altra? — *D*. Chi nega che quando per sé medesima? — *M*. Ripiglia ora quello che abbiamo detto di sopra intorno alla modulazione: imperciocché così noi l'avevamo messa, come se fosse una certa perizia di muovere, e vedi dove meglio debba aver sede questo nome: in quel moto ch'è come libero, cioè, al quale si appetisce per sé, e per se stesso diletta; o in quello che serve ad un certo modo e misura: imperciocché quasi tutte le cose servono a quelle che non sono loro proprie, ma si riportano ad un certo che diverso. — *D*. In quello certamento a cui si appetisce per sé. — *M*. Dunque la scienza di modulare già è probabile che sia la scienza di ben muovere, pei forma che al movimento si appetisca per se stesso, e per ragion di questo per se stesso diletti. — *D*. È probabile al certo.

— *M*. Perché dunque si è aggiunto *bene*, quando già la modulazione istessa esistere non può se non sembri bene? — *D*. Non lo so, ed ignoro

in qual modo io l'abbia detto, imperciocché a questo l'animo si appigliava nell' investigare. — *M.* Poteva del tutto omettersi ogni controversia intorno a questa parola, in maniera che definiremmo la musica solamente la scienza di modulare, tolto via quel vocabolo *bene* che vi è messo? — *D.* Chi poi ti sopporterà se vuoi snodare tutto questo in tal forma? — *M.* La musica è la scienza di ben muovere. Ma perché si può dire che non si muove tutto quello che si muove numericamente, serbate le misure dei tempi e degli intervalli; imperciocché già diletta, e per questo non isconvenientemente già si dice modulazione: può accadere poi che questa numericità e misura diletti quando non è di bisogno; come se alcuno che soavissimamente canta e bellamente danza, voglia far baie nel punto stesso, mentre la cosa richiede severità; ei certamente non fa uso bene della numerica modulazione, cioè di quella movenza la quale può dirsi buona perché numerata, ed egli male ne fa uso, cioè sconvenientemente. Onde altra cosa è modulare, altra modulare bene. Imperciocché è da pensare che la modulazione appartiene a qualunque cantore, il quale solamente non erri in quelle misure di voci e di suoni: ma la buona modulazione appartiene a questa liberale disciplina ch' è la musica. Che se anche quella movenza non ti sembra buona, perciò ch' è inetta, sebbene tu confessassi che sia artifiziosamente numerica, riteniamo quel nostro principio ch' è da osservarsi da per tutto, di non farci tormentare dalla contesa delle parole, quando la cosa è assai rilucente, e non curiamo punto se la musica sia descritta come la scienza di modulare, o di modular bene. — *D.* Io amo in verità tralasciare le lotte di parole, non m' è quindi ingrata cotesta distinzione.

— *M.* Ci resta ora a cercare perché la scienza entra nella definizione. — *D.* Sia così: perocché mi rammento che l'ordine questo domanda. — *M.* Rispondi dunque se ti pare che l'usignuolo moduli bene la voce nella stagione di primavera: imperocché quel canto ha numeri, è soavissimo, e, se non m' inganno, conviene alla stagione. — *D.* Pare del tutto. — *M.* Forse ch'esso è esperto di questa liberale disciplina? — *D.* No. — *M.* Vedi dunque come il nome di scienza è necessario più che mai alla definizione. — *D.* Lo veggo addirittura. — *M.* Dimmi dunque, di grazia, non ti sembrano somiglianti all'usignuolo tutti coloro, i quali, spinti da un certo sentimento, cantano bene, cioè con numero e con soavità, sebbene interrogati intorno ai numeri stessi o agli intervalli delle voci acute e delle gravi, non possono rispondere? — *D.* Li credo somigliantissimi. — *M.* Non sono dunque da paragonarsi agli armenti coloro i quali volentieri li ascoltano senza cotesta scienza, quando noi si vede gli elefanti, gli orsi ed alquante altre specie di bestie, muoversi al canto, e gli uccelli stessi prender diletto della voce loro

propria, imperciocché non farebbero questo con tanto studio senza una certa voluttà, come coloro che non si propongono di fuori alcun utile? — *D.* Lo credo: ma questa contumelia tende quasi a tutto l'uman genere. — *M.* Non è ciò che pensi. Imperciocché gli uomini grandi, sebbene non sappiano la musica, vogliono o accordarsi con la plebe, la quale non dista molto dalle pecore, e di cui grande è il numero, e il fanno con molta prudenza e modestia (quantunque non sia questo il luogo ora di parlarne); ovvero, in grazia di sollevare e di ricrear l'animo dopo grandi cure, prendono moderatissimamente da queste cose alcunché di piacere, il quale prendersi così di tratto in tratto è cosa modestissima; ma lasciarsi prendere da quello, anche di tratto in tratto, è cosa turpe ed indecorosa.

— *M.* Ma come egli ti pare, che coloro i quali cantano sulla cetra, o sopra istromenti di tal maniera, possano mai esser paragonati all'usignuolo? — *D.* No. — *M.* Perché dunque son diversi? — *D.* Perché in costoro veggo essere una certa arte, ma in quello solamente la natura. — *M.* Parli con verosimiglianza: ma ti pare che sia da dirsi arte cotesta anche se ciò fanno con una certa imitazione? — *D.* Perché no? Imperciocché mi penso che l'imitazione sia di tanto valore nelle arti, che tolta questa, tutte si distruggano. Offrono se stessi i maestri ad imitare, ed è questo appunto quello che chiamano insegnare. — *M.* Ti sembra egli che l'arte sia una certa ragione, e che coloro i quali fanno uso dell'arte, facciano uso di ragione; o credi altrimenti? — *D.* Ei mi pare. — *M.* Chiunque per conseguenza non fa uso di ragione non fa uso dell'arte. — *D.* E anche questo concedo. — *M.* Credi tu che gli animali muti, i quali son detti irragionevoli, possano aver la ragione? — *D.* In nessun modo. — *M.* Adunque, o sei per dire animali ragionevoli le gazze, i pappagalli e i corvi, o temerariamente hai chiamato l'imitazione col nome di arte. Imperciocché noi vediamo questi uccelli e cantare e suonare con certa maniera umana, e non farlo se non imitando, ove tu non creda altrimenti. — *D.* Non capisco interamente in qual forma sei venuto a questa conchiusione, né quanto valga contro la mia risposta. — *M.* Avevo richiesto da te se i suonatori di cetra e i suonatori di flauto, ed altri di tal genere, diresti che hanno l'arte, anche se con l'imitazione hanno raggiunto quello che fanno cantando. Tu hai detto ch'essa è arte, ed hai affermato essere di tanto valore, che tutte le arti quasi ti sembrerebbero in pericolo, tolta via l'imitazione. Di che puossi conchiudere omai che ognuno il quale, imitando, raggiunge alcun che, fa uso dell'arte; anche se ognuno, che per avventura non fa uso dell'arte, l'abbia imitando appresa. O se ogni imitazione è arte, ed arte ogni ragione, ogni imitazione è ragione: ma della ragione non fa uso l'animale irragionevole, dunque non ha l'arte: ma ha l'imitazione, dunque l'arte non è la imitazione.

— *D.* Io ho detto che molte arti constano della imitazione, non chiamai arte la stessa imitazione. — *M.* Quelle arti che constano d' imitazione, adunque, non pensi che constino di ragione? — *D.* Giudico anzi che constino dell'una e dell'altra. — *M.* Non mi oppongo punto, ma in che riponi la scienza, nella ragione o nella imitazione? — *D.* Anche questa ripongo nell'una o nell'altra. — *M.* Concederai dunque la scienza a quegli uccelli ai quali non togli la facoltà d' imitare? — *D.* Non la concederò: imperciocché in tanto ho detto esser la scienza nell'una cosa e nell'altra, in quanto che essa non possa consistere nella sola imitazione. — *M.* Ed ora ti pare che possa esistere nella sola ragione? — *D.* Mi pare. — *M.* Altra cosa dunque credi esser l'arte, altra la scienza: giacché la scienza può sussistere anche nella sola ragione, l'arte poi unisce l' imitazione alla ragione. — *D.* Non ne veggo la conseguenza. Imperciocché io non ho detto tutte le arti, ma molte constare d' imitazione e di ragione insieme. — *M.* E che? chiamerai anche scienza quella che consta simultaneamente di queste due, o le attribuirai solamente la parte della ragione? — *D.* E che cosa m' impedirà di dire scienza quel congiungersi della imitazione con la ragione?

— *M.* Poiché ora trattiamo del flautista e del citarista, cioè delle cose musicali, voglio che tu mi dica se sia da ascriversi al corpo, intendo, ad una certa obbedienza del corpo, quando accade che cotesti uomini fanno alcuna cosa imitando. — *D.* Io penso che cotesto sia da dovere ascrivere all'animo e al corpo insieme: sebbene tu abbia detto con molta proprietà questa parola, quando hai detto obbedienza del corpo, non potendosi infatti obbedire che all'animo. — *M.* Veggo che tu cautissimamente non hai voluto concedere la imitazione solamente al corpo. — *D.* E chi lo negherà? — *M.* In nessun modo, adunque, lascerai ascrivere simultaneamente alla ragione ed alla imitazione la scienza dei suoni delle corde e dei flauti. Imperciocché quella non è imitazione senza corpo, come hai confessato; e tu poi hai detto la scienza appartenere solamente all'animo. — *D.* Da quello che io t' ho conceduto confesso che siasi venuto a questa conchiusione. Ma che ha a far ciò con la cosa? Imperciocché anche il flautista avrà la scienza nell'animo. Perché neanco allora quando fa da imitatore, locché ho detto che non può farsi senza del corpo, torrà quello che con l'animo abbraccia. — *M.* Non lo torrà certamente: né io affermo che coloro i quali trattano questi istromenti, sieno tutti privi di scienza, ma dico che non tutti l' hanno. Rivolgiamo la questione a fine di comprendere, se possiamo, quanto rettamente la scienza sia posta in quella definizione della musica; la quale se tutti i flautisti e citaristi hanno, niente credo che vi sia di più vile di questa disciplina, niente di più abbietto.

— *M.* Ma poni mente con la maggior diligenza, affinché sia manifesto

ciò che da gran tempo cerchiamo. Ora con certezza mi hai conceduto che la scienza dimora solamente nell'animo. — *D*. Perché no? — *M*. E che? il senso delle orecchie concedi che si debba ascrivere all'animo, o al corpo, o all'uno e all'altro? — *D*. All'uno e all'altro. — *M*. E la memoria? *D*. Penso che sia da attribuirsi all'animo. Imperciocché, se per via dei sensi percepiamo qualche cosa che raccomandiamo alla memoria, non per questo si deve giudicare che la memoria sia nel corpo. — *M*. Grande è forse cotesta quistione, né opportuna al nostro sermone. Ma ciò ch'è abbastanza al proposito è che io credo che tu non possa negare che le bestie hanno la memoria. Imperciocché non solamente le rondinelle tornano a vedere i loro nidi dopo un anno, ma ancora con grandissima verità è stato detto delle caprette:

Atque ipsae memores redeunt in tecta capellae.

Ed è risaputo che il cane ebbe riconosciuto l'eroe suo padrone, già dimenticato dai suoi. E se vogliamo, si possono notare innumerevoli fatti, dai quali si fa chiaro ciò ch' io dico. — *D*. Né io nego cotesto, ma aspetto ardentemente a che ti giova. — *M*. E non pensi che colui il quale ascrive la scienza solamente all'animo, e la toglie a tutti gli animali irragionevoli, non l' ha collocata né nel senso né nella memoria (imperocché il primo non è senza il corpo, e l'uno e l'altra sono anche nella bestia), ma solamente nell' intelletto? — *D*. Ed anche questo a che ti giovi, io aspetto. — *M*. A niente altro se non che ad affermare che tutti coloro i quali van dietro al senso, e affidano alla memoria ciò che in quello diletta, e muovendo il corpo secondo quello, aggiungono una certa forza d' imitazione, non hanno essi la scienza quantunque sembrino di fare con perizia molte cose, o se mostrano quel medesimo che professano, non lo fanno con purità e verità d' intelletto. E se la ragione avrà dimostrato esser tali cotesti operai di teatro, non c' è punto a dubitare, come penso, di negar loro la scienza, e per ragion di questo non si può in loro riconoscere in nessun modo la musica, ch' è la scienza di modulare. — *D*. Spiega questo, vediamo come sia.

— *M*. Non credo che tu concedi alla scienza, ma all'uso, la mobilità più celere o più tarda delle dita. — *D*. Perché credi ciò? — *M*. Perché tu di sopra assegnavi la scienza all'animo solamente, e questo fatto vedi che si appartiene al corpo, sebbene sotto l' imperio dell'animo. — *D*. Ma quando l'animo sciente comanda questo al corpo, mi penso che ciò sia da attribuire più all'animo sciente che alle membra che gli servono. — *M*. Non credi potere accedere che uno preceda l'altro nella scienza, quando colui ch' è più imperito muova le dita più con facilità e speditezza? — *D*. Lo

credo. — *M*. Ma se il moto celere e più spigliato delle dita dovesse attribuirsi alla scienza, tanto ciascuno sarebbe da più in questo, quanto fosse più sciente. — *D*. Lo concedo. — *M*. Attendi anche a questo. Imperciocché io mi avviso che tu non hai mai badato che gli artefici o i fabbri di questa maniera con l'asce o con la scure percuotono sempre nel ferire lo stesso luogo, e non menano il colpo altrove se non là dove l'animo vuole, ed eglino spesso ci beffano, quando noi tentiamo di far lo stesso, e nol possiamo. — *D*. È così come dici. — *M*. Adunque, quando noi non siamo buoni a ciò fare, forse che ignoriamo ove si debba colpire, o quanto bisogna troncare? — *D*. Spesso lo ignoriamo, spesso lo sappiamo. — *M*. Poni dunque che alcuno conosca tutto quello che debbono fare i fabbri, e che lo conosca a perfezione, e non pertanto non sa affatto operare, ma detta più ingegnosamente molte cose a quei medesimi che operano con somma speditezza, di quello ch'essi per loro medesimi non possono indicare; forse neghi che ciò accade per l'uso? — *D*. Non lo nego. — *M*. Dunque non solamente la celebrità e la speditezza del muovere, ma ancora la maniera stessa del movimento nelle membra, è da attribuire all'uso piuttosto che alla scienza. Imperciocché se fosse altrimenti, quanto più ciascuno si servisse meglio delle mani, tanto più sarebbe perito: sebbene noi riferiamo ciò ai flauti ed alle cetre, affinché non stimassimo che ciò che fanno ivi le dita e le giunture, perché a noi è difficile, avvenga piuttosto per scienza, che per uso, e per industre imitazione e meditazione. — *D*. Non so resistere, imperciocché fui solito di udire che i medici, uomini dottissimi, spesso nel segare o nel comprimere in qualunque modo le membra, in ciò che si fa con ferro o con mano, sono sorpassati dagl' imperiti; il qual genere di cura è nomata chirurgia, vocabolo col quale viene significata abbastanza una certa consuetudine operaia di medicare che si ha nelle mani. Passa ora in altre cose, e pon fine omai a siffatta quistione.

— *M*. Rimane ora, come credo, a cercare, se possiamo, che queste arti medesime le quali ci dilettano la mercé delle mani, affinché l'uso ne sia potente, non per questo subito tengono dietro alla scienza, ma al sentimento ed alla memoria; acciò che tu non abbia a dirmi che vi sia scienza senza uso, ed è d'ordinario maggiore che in quelli i quali sono da più per l'uso, ma nondimeno anche quelli non poterono all'uso pervenire senza scienza alcuna. — *D*. Incomincia: perocché è manifesto che debba essere in tal guisa. — *M*. Non hai tu mai udito più attentamente istrioni di questa maniera? — *D*. Forse più che non vorrei. — *M*. Donde credi avvenga che una moltitudine inesperta disapprovi un flautista che caccia frivoli suoni, e per contrario applaudisca a chi canta bene, e poi addirittura quanto più soave-

mente si canti, tanto più eccellentemente e disiosamente si muova? Forse è da credersi dal volgo che ciò accade per l'arte della musica? — *D.* No. — *M.* Come adunque? — *D.* Mi penso che ciò accade per natura, la quale ha dato a tutti il senso dell'udito col quale queste cose si giudicano. — *M.* Rettamente giudichi. Ma ora avverti anche questo, se il flautista sia egli medesimo dotato di questo senso. Che s'è così può il suo giudizio, che vien dopo, muovere le dita quando avrà suonato il flauto, e notare e mandare a memoria ciò che con tutto l'agio secondo il suo talento avrà suonato, e ciò ripetendo assuefare le dita a portarsi colà senza nessuna incertezza ed errore, sia che prenda da un altro quello che canta, sia che da se stesso lo trovi, scortato e condotto da quella natura che si è detta. Laonde, quando la memoria tien dietro al senso, e le nocche delle dita tengon dietro alla memoria, già domate ed apparecchiate dall'uso, canta quando vuole tanto meglio e tanto più giocondamente, quanto è superiore per tutte quelle cose che la ragione ha di sopra dimostrato di non aver comuni con le bestie, l'appetito cioè d'imitare, il senso e la memoria: hai forse che opporre contro tutto questo? — *D.* Veramente nulla ho. Desidero udire ormai di qual maniera sia questa disciplina che veggo certamente usurpata con grande sottigliezza dalla cognizione di animi vilissimi.

— *M.* Non ancora è abbastanza quello che si è detto, né io lascerò che si passi a spiegarlo, se, a quel modo ch'è rimaso fermo tra noi non potere gl'istrioni senza cotesta scienza soddisfare il piacere delle orecchie del popolo, non sia così ancora provato non potere gl'istrioni in nessun modo essere studiosi ed esperti della musica. — *D.* Sarà ammirabile se fai questo. — *M.* È facile al certo, ma fa di bisogno che tu mi sia più attento. — *D.* A quanto io sappia in verità, non fui mai pigro in ascoltare fin da quando ha avuto cominciamento cotesto sermone: ma ora confesso che mi hai reso più intento. — *M.* Te ne so grado, quantunque tu faccia piuttosto un servigio a te stesso. Rispondi adunque, ove ti aggrada, se ti par di sapere che cosa sia un pezzo d'oro per colui che volendolo vendere a giusto prezzo, l'ha stimato valere dieci danari? — *D.* A chi questo parrà? — *M.* Orsù, dimmi che cosa ti sembra più caro, ciò che nella nostra intelligenza si contiene, o ciò che ci si concede dal fortuito giudizio degl'ignoranti? — *D.* Non è dubbio alcuno che quel primo sta innanzi a tutte le altre cose, le quali non sono neppure da aversi per nostre. — *M.* Neghi dunque forse che tutta la scienza sia contenuta nella intelligenza? — *D.* Chi lo nega? — *M.* Dunque ivi anche è la musica. — *D.* Veggo che ciò è conseguenza della definizione di essa. — *M.* E che? il plauso del popolo e tutta quella mercede teatrale non ti sembrano forse di quel genere, ch'è

riposto nell'arbitrio della fortuna e nel giudizio degli ignoranti? — *D.* Mi penso che niente più di tutte quelle cose sia così fortuito e sottoposto al caso e così soggetto al dominio ed alla volontà della plebe. — *M.* A tal prezzo adunque venderebbero gl' istrioni i loro canti se sapessero la musica? — *D.* Mi scuote certamente non poco cotesta conchiusione, ma ho qualche cosa da dire in contrario. Imperciocché non veggo che sia da paragonare con cotesto quel venditore del pezzo d'oro: perciocché riscosso il plauso, o qual si voglia moneta che gli vien largita, non perde un uomo la scienza, se per avventura l'abbia, con la quale ha dilettato il popolo: ma più onesto di denaro e più lieto della lode degli uomini sen va a casa con la medesima sua disciplina salva ed intera: sarebbe poi uno stolto se disprezzasse tutti quei vantaggi, che non conseguendo, sarebbe di molto più ignobile e più povero, ma avendoli conseguiti, non sarebbe per nulla meno dotto.

— *M.* Vedi ora se con questo portiamo a fine quello che vogliamo. Credo infatti che ti sembri essere molto da più ciò per ragion di cui facciamo alcuna cosa, che la cosa istessa che facciamo. — *D.* È manifesto. — *M.* Chi dunque canta o impara a cantare non per ragion di altro che di essere lodato dal popolo, o affatto da qualunque uomo, non giudica forse quella lode essere migliore del canto? — *D.* Non posso negarlo. — *M.* E che? colui il quale giudica male di alcuna cosa, ti pare che la conosca? — *D.* In nessun modo, ma è per caso in qualche modo corrotto. — *M.* Dunque colui che veramente si avvisa essere migliore cosa quella ch' è peggiore, non v' è chi dubiti che manca della scienza di ciò. — *D.* Così è. — *M.* Quando adunque mi avrai persuaso, o messo in mostra, che qualunque istrione abbia conseguito o esibisca al popolo qualche facoltà, se pur l'abbia, non per piacergli a fin di lucro e di fama, ti concederò che possa alcuno e avere la scienza della musica ed essere istrione. Ma se è possibilissimo che non v' è nessuno istrione il quale non si stabilisca e non si proponga il fine della professione nella gloria o nel denaro, è necessario che tu confessi o che gl' istrioni non sanno la musica, o ch'essi cercano più la lode e tutti gli altri beni della fortuna dagli altri, che non l' intelligenza da noi. — *D.* Vedo bene che se ho conceduto le cose di sopra debbo anche cedere a queste. Imperciocché non mi sembra mai che possa trovarsi un tale uomo di scena il quale ami l'arte sua per se stessa e non per i vantaggi che gli vengono di fuori, mentre appena un tale si trova nel ginnasio: sebbene se alcuno esiste, o abbia esistito, non per ciò sono i musici da disprezzarsi, ma possono talvolta gli istrioni sembrar degni di onore. Per la qual cosa spiega ormai, se ti piace, cotesta tanta disciplina che vile non può parermi.

(Trad. R. Cardamone, Firenze 1878, pp. 25-32).

3. *SULL' INSUFFICIENZA DEL SENSO A COMPRENDERE L'ARTE MUSICALE*

BOEZIO, *De institutione musica*, V, 2

La facoltà armonica consiste nel valutare col senso e con la ragione le differenze dei suoni acuti e di quelli gravi. Infatti il senso e la ragione sono, per così dire, degli strumenti della facoltà armonica. Poiché il senso avverte qualcosa di confuso e all' incirca tale quale è ciò che sente. La ragione invece giudica l'esattezza e rintraccia le più sottili differenze. Cosicché il senso trova elementi confusi e approssimati alla verità, mentre con la ragione coglie l'esattezza. La ragione a sua volta trova l'esattezza, mentre avverte confusa e approssimata al vero la somiglianza. Infatti il senso non può affatto concepire l'esattezza, invece la ragione la può giudicare. Così come se qualcuno descrive un circolo con la mano; forse l'occhio può ritenere che quello sia davvero un circolo, ma la ragione comprende che esso non è in nessun modo ciò che sembra essere. Ciò accade per il fatto che il senso riguarda la materia e comprende le specie che vi sono in essa, le quali sono tanto fluide, imperfette, indeterminate e rozze quanto lo è la materia stessa. Perciò il senso comporta anche confusione; invece la mente e la ragione, poiché non sono impedite dalla materia e colgono le specie da loro viste al di là della loro unione col soggetto, per questo vanno congiunte all'esattezza e alla verità, anzi correggono o integrano ciò che nel senso o è errato o è insufficiente. Forse poi ciò che il senso conosce non esattamente ma confusamente e meno veracemente quasi come un giudice inesperto, può contenere minor errore nelle singole cose, però gli errori insieme radunati si moltiplicano nella totalità e qui provocano grandissima differenza. Poniamo il caso infatti che il senso ritenga che due note distino di un tono e invece non distino; e che di nuovo da una di esse esso pensi che una terza nota disti di un tono e invece non vi sia un'esatta e vera distanza di tono; e che parimenti tra la terza e una quarta nota il senso avverta la differenza di un tono e sbagli anche in questa perché non v'è la differenza di un tono; e che ritenga ancora che da questa quarta nota una quinta disti di un semitono e non giudichi veracemente e giustamente: ciò sembrerà forse meno sbagliato nei singoli [intervalli], però quel che il senso non avvertì che mancava nel primo tono e gli errori di calcolo nel secondo e nel terzo tono e nel quarto semitono, riuniti e sommati insieme, faranno sì che il rapporto tra la prima e la quinta nota non contenga la consonanza di quinta (*diapente*), che avrebbe dovuto esserci se esso avesse calcolato esattamente tre

toni e un semitono. Quindi quell'errore che meno si scorgeva nei singoli toni, sommato nella consonanza, è apparso con evidenza. E affinché si constati che il senso coglie elementi confusi e in nessun modo raggiunge l'esattezza della ragione, consideriamo in questo modo. Cioè, il trovare una linea maggiore di una linea minore data non è cosa difficile per il senso. Se invece si premette una misura, per cui l'una linea debba essere di tanto maggiore e l'altra di tanto minore, questo non riuscirà ad eseguirlo l' immediata concezione del senso, bensì l'accorta facoltà inventiva della ragione. Oppure se, ancora, ci si proponga di raddoppiare una linea data oppure di dividerla in metà, questo forse, per quanto sia più difficile che il trovare confusamente una linea maggiore o una minore, tuttavia potrà essere stabilito dall' invenzione del senso. Se però si comanda di eseguire una linea tripla di una linea data oppure di tagliare da essa la terza parte, oppure di eseguire una linea quadrupla o di tagliarne la quarta parte, non è forse ciò impossibile al senso, se non soccorre l'esattezza della ragione? Ciò perché la misura cresce progressivamente per la ragione, mentre manca invece al senso.

(Trad. A. Plebe dal testo latino
edito da G. Friedlein, Lipsia 1867, pp. 352-4).

4. *UN ABBOZZO DI ESTETICA SISTEMATICA*

Tractatus Coislinianus

1. Della poesia:

un genere è non mimetico	storiografia		
	pedagogia	protrettica	
		teoretica	
l'altro genere è mimetico	un tipo è narrativo		
	l'altro tipo è drammatico e di azione	commedia	
		tragedia	
		mimo	
		dramma satiresco	

2. La tragedia toglie le passioni di terrore dell'animo attraverso la compassione e la paura, e perché mira ad avere un equilibrio del terrore; ha come origine il dolore.

3. La commedia è la mimesi di un'azione ridicola e di un'estensione compiuta e integrale, con ciascuna parte ripartita nelle sue forme, di personaggi che agiscono sulla scena e non attraverso il racconto, la quale attraverso il piacere e il ridicolo consegue la catarsi di siffatte passioni; ha come origine il riso.

4. Il riso sorge:

- dall'elocuzione, attraverso:
  - l'omonimia
  - la sinonimia
  - la loquacità
  - la paronimia per
    - aggiunta
    - detrazione
  - il diminutivo
  - lo scambio
    - per il suono
    - per la somiglianza
- dall'azione:
  - dall' inganno
  - dalla similitudine usata
    - verso il meglio
    - verso il peggio
  - dall' impossibile
  - dal possibile e inconseguente
  - dall' inaspettato
  - dal deformare le maschere alla malvagità
  - dal servirsi di una danza volgare
  - quando uno che ne abbia la possibilità, essendo presente il meglio, scelga il peggio
  - quando il discorso sia sconnesso e del tutto sconclusionato

5. La commedia differisce dall' ingiuria; poiché l' ingiuria espone senza veli i difetti presenti, la commedia invece ha bisogno della cosiddetta allusione.

6. Il motteggiatore intende biasimare difetti dell'anima e del corpo.

7. Nelle tragedie dev'esservi simmetria del terrore; nelle commedie del ridicolo.

8. Della commedia

sono argomento:
- il mito, quello che contenga la composizione di un'azione ridicola
- i caratteri
  - rozzi
  - ironici
  - millantatori
- il pensiero, le cui parti sono
  - la gnome
  - le prove
    - giuramenti
    - patti
    - testimonianze
    - misure
    - leggi
- l'elocuzione
- la musica
- la scenografia

9. L'elocuzione comica è quella comune e popolare. Il commediografo deve attribuire ai personaggi la propria lingua patria, agli stranieri però quella della loro regione. La melodia musicale è caratteristica: perciò bisognerà prendere autonomamente le mosse da quella. La scenografia offre grande utilità ai drammi per la loro armonizzazione. Il mito, l'elocuzione e la melodia si vedono in tutte le commedie; il pensiero, i caratteri e la scenografia in poche.

10. Le parti

della commedia sono:
- il prologo: è la parte della commedia sino all'esodo
- il corale: la melodia cantata dal coro quando abbia una sufficiente estensione
- l'episodio: la parte che sta tra due canti corali
- l'esodo: la parte recitata alla fine dal coro

11. Della commedia

le distinzioni sono:
- l'antica, la quale fa maggior uso del ridicolo
- la nuova, la quale ha abbandonato questo e si volge al serio
- quella di mezzo, la quale è un misto di entrambe.

(Trad. A. Plebe da ARISTOFANE, *Le commedie*, I, *Prolegomeni*, ediz. R. Cantarella, Milano 1948, pp. 33-5).

5. *SUL VALORE METAFISICO DELLA PAROLA*

S. ANSELMO, *Monologium*, cap. X

Poiché, come l'uso ci insegna, di una cosa in tre maniere si può parlare: o ne parliamo come di segni sensibili usando sensibilmente quelle cose che possono essere sentite coi sensi corporei, o i medesimi segni esteriormente sensibili li pensiamo insensibilmente dentro di noi, ovvero né sensibilmente, né insensibilmente facciamo uso di questi segni, ma le cose stesse diciamo dentro la nostra mente, o con la immaginazione corporea, o con l'attività razionale, a seconda della diversità delle cose. Infatti, altrimenti io dico uomo, quando lo significo con questo nome, e altrimenti, quando il medesimo nome io tacitamente considero, e altrimenti, quando quello stesso nome viene intuito dalla mente o per immagine corporea o per un' immagine mentale. Per immagine corporea, quando la mente si immagina la sensibile figura di lui; per un' immagine mentale, cioè quando pensa la sua essenza universale, che è quella di essere animale, ragionevole, mortale.

E ciascuno di questi tre diversi modi di parlare risulta di parole tutte sue proprie: ma le parole di quella espressione che ho messo per terza e ultima, allorché si riferiscono a cose non ignorate, sono naturali, e sempre le stesse presso tutte le genti. E poiché tutte le altre parole sono state inventate per mezzo di queste, dove queste sono presenti, nessuna altra parola è necessaria a conoscer la cosa, e dove quelle non possono esser presenti, nessun'altra cosa può essere sufficiente a mostrarla. Si potrebbe anche dire senza assurdo che tanto più sono vere le parole, quanto più sono simili alle cose onde sono parole, e con quanta più efficacia le esprimono. Perocché, tranne quelle cose delle quali ci serviamo invece dei loro nomi a significarle, come sono alcune voci, per esempio A vocale; tranne queste, dico, nessun'altra parola sembra così simile alla cosa di cui è parola e la esprime così a pieno come quella similitudine che viene espressa nell' intimo della mente. A buon diritto adunque quella ha da dirsi la parola massimamente propria e principale della cosa.

(Trad. E. Bianchi, Siena 1931, pp. 29-31).

II

L'ESTETICA NEI SECOLI XII, XIII E XIV

1. *Il secolo XII.* Un periodo in cui le discussioni teologiche medievali sembrarono talora avvicinarsi più da vicino ai classici problemi dell'estetica è costituito dai secoli XII e XIII; per cui si è tentato di rivalutare quegli spunti teoretici cercando di ricostruire una certa linea di sviluppo dell'estetica medievale in questi due secoli. In effetti, si tratta sempre — come nei secoli precedenti — di spunti molto sporadici e raramente originali; per cui i risultati a cui ha condotto l'indagine filologica sul pensiero estetico di questo periodo non possono neppure paragonarsi alla fertilità dei risultati ottenuti dal rinnovato studio novecentesco dell'estetica antica.

Alcuni spunti estetici possono ritrovarsi, nel secolo XII, anzitutto nell'interno della scuola di Chartres, dove le speculazioni cosmologiche di origine platonica (in particolare derivate dal *Timeo*) portano alla delineazione di concetti come quello del mondo come *kòsmos* o della *exornatio mundi*, dove può scorgersi una certa prospettiva estetica. In particolare la *Philosophia mundi* di Guglielmo di Conches prospetta un concetto organico della natura, a proposito del quale è certo eccessivo parlare di estetica, ma che tuttavia potrebbe prestarsi come base per una osservazione estetica del mondo.

Una maggior sensibilità estetica è forse da avvertirsi in alcune correnti mistiche del secolo XII, in particolar modo presso i Vittorini, dove più che altrove era operante l'influsso di S. Agostino, dei cui interessi estetici abbiamo detto nel cap. precedente. In particolare il simbolismo metafisico di Ugo di San Vittore permette una più attenta considerazione della bellezza del mondo fisico esteriore, in quanto per lui « visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est ». Così egli può accennare, ad es., a una teoria simbolica dei colori, in cui il verde appare come il colore più bello, in quanto simbolo della primavera e della futura rinascita spirituale. Oppure egli può immaginare una teoria matematica dei rapporti tra corpo e anima, dove il corpo è considerato imperfetto perché fondato sulla cifra pari che è indeterminata, mentre l'anima è considerata invece perfetta perché è fondata sulla cifra dispari, determinata [1].

Meno aperto a una siffatta sensibilità estetica appare invece il rigorismo di S. Bernardo, il cui atteggiamento non è quello di una comprensione del mondo

[1] La frase riportata di U. di S. Vittore è in *Patr. Lat.* 175 co. 954. Per tutta la questione cfr. U. Eco, *op. cit.*, p. 163 sgg.

sensibile, ma di netto rifiuto e disdegno per esso. Recentemente è stato compiuto tuttavia il tentativo di vedere in lui « un vivo sentimento delle cose rifiutate » e di riabilitare alcuni suoi cenni a considerazioni estetiche, come la sua descrizione della chiesa « stile Cluny » e la sua descrizione immaginifica della luce spirituale che prorompe dalla mente. Ma sono accenni del tutto frammentari e addirittura casuali nell' interno dei suoi scritti.

Una figura eccezionale, invece, nel mondo del XII secolo, e stranamente sensibile ai valori estetici delle architetture e delle gemme preziose è stata scoperta da parecchi studiosi moderni e in particolare dal Panowsky nell'abate Suger di Saint Denis. La sua descrizione del tesoro di St. Denis, pubblicata dal Panowsky, mostra un'appassionata, se pur ingenua meraviglia per i suoi tesori di oggetti preziosi e di oreficeria: la croce di S. Eloy e le pietre preziose di ogni genere, topazi, diaspri, crisoliti, onici, zaffiri, ecc. Per quanto questa *multicolor speciositas gemmarum* venga da lui considerata nella sola funzione di ornamento della casa di Dio, tuttavia la sua stupefatta meraviglia di fronte ad essa è indice di una sensibilità estetica assai rara ai suoi tempi [1].

Altrettanto notevole è, sul finire del XII secolo, l'affermarsi del « mensuralismo » musicale nella cosiddetta *Ars Antiqua*, la cui forma tipica fu il mottetto. Per quanto questo fenomeno interessi di più la storia della musica che non la storia dell'estetica, tuttavia anche ai fini della storia dell'estetica esso rappresenta un fenomeno non trascurabile: cioè l' introduzione sistematica della metrica antica nella pratica musicale. Dicevamo infatti nel capitolo precedente come il *De musica* di S. Agostino e il *De institutione musica* di Boezio parlassero sostanzialmente due linguaggi differenti, essendo il primo fondamento un trattato di metrica, il secondo un trattato di musicologia. Ora invece sorge la possibilità di unificare questi due linguaggi, in quanto i « piedi » della metrica classica diventano ora i « modi » ritmici dell'*Ars Antiqua*, che determinano l'alternarsi e la durata delle figure musicali, che vengono appunto dette *longa* e *brevis*.

2. *Il secolo XIII*. Nel secolo seguente, spunti di estetica continuano a trovarsi presso i mistici, nella stessa direzione che già abbiamo riscontrato nei Vittorini. Nel secolo XIII è soprattutto la *Summa* di Alessandro di Hales a fornire accenni a quella particolare (per quanto sempre tenue) sensibilità estetica che caratterizza i mistici medievali. In essa si trova addirittura una definizione del bello, inteso come l'aspetto sensibile del buono: « pulchrum dicis dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni ». Essa può collegarsi con uno scritto di S. Bonaventura, di recente rivalutato [2], dove è detto che quattro sono le condizioni dell'ente: l'unità, la verità, la bontà e la bellezza. Di esse l'unità riguarda la causa

[1] I testi dell'abate Suger sono raccolti e commentati da E. PANOWSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Treasures*, Princeton 1946.

[2] L'opuscolo di S. Bonaventura è pubblicato da P. HEQUINET in « Etudes franciscains », 44 (1932) e 45 (1933); cfr. U. ECO, *op. cit.*, p. 135.

efficiente, la verità quella formale, la bontà quella finale; il bello invece circonda le tre cause e risulta dalla loro armonica unione.

Vicina alla problematica mistica si svolge quella di Roberto Grossatesta vescovo di Lincoln. Di lui sono notevoli uno scritto *De luce*, dove la luce è considerata come l'elemento massimamente «pulchrificativum» che si trova nell'universo; e un altro scritto *De artibus liberalibus*. In quest'ultimo vi sono due pagine particolarmente interessanti: in esse è abbozzata una teoria della musica, in cui si fa derivare quest'arte dall'equilibrio delle vibrazioni che essa riesce a produrre. In queste pagine vi è un'attenzione particolare al valore filosofico-estetico contenuto nella natura tecnico-fisica della musica. Per la stessa attenzione al fenomeno tecnico delle arti è da notarsi, sempre nel XIII secolo, il *De perspectiva* di Witelo, che cerca di rendersi conto della struttura delle figure sensibili.

Delle teorie estetiche di San Tommaso, contenute in alcuni accenni della *Summa contra gentiles* e della *Summa Theologica*, si è talora parlato come di una vera e propria dottrina estetica. In effetti, gli accenni contenuti nelle sue opere non sono molto più specifici di quelli contenuti nella *Summa* di Alessandro di Hales o negli opuscoli citati di Roberto di Lincoln. Della *Summa contra gentiles* sono notevoli due pagine dedicate alla similitudine delle creature con Dio, dove però le conseguenze estetiche di questo principio rimangono implicite e non vengono sviluppate. Nella *Summa Theologica* i tre criteri del bello sono visti nella *integritas* della *proportio* e nella *claritas*; interessante è il fatto che per S. Tommaso il valore dell'arte è considerato nella sua funzionalità: «quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem» (*Summa Theol.*, I, 91, 3 co.).

Sul finire del secolo sono infine da ricordare gli spunti di estetica contenuti nelle opere di Duns Scoto, in particolare la sua definizione della bellezza come «aggregatio omnium convenientium» in un corpo (*Opus oxoniense*, I, d. 17, q. 3, n. 13). Di Duns Scoto si suol citare anche un trattato *De modis significandi seu grammatica speculativa*, che però è privo di una qualche originalità. E infine non è da passar sotto silenzio il fatto che nel 1256 per la prima volta veniva tradotta in latino da un tedesco di nome Hermann la *Poetica* di Aristotele, destinata a esercitare un' influenza incomparabile nella storia dell'estetica occidentale.

3. *Il tardo Medio Evo e la poetica di Dante.* Il secolo XIV vede ormai, col decadere delle forme di pensiero tipiche della Scolastica e del Medio Evo, anche il dissolversi di quelle riflessioni para-estetiche delle quali abbiamo sin qui discorso, a partire da S. Basilio sino a Duns Scoto. Nel secolo XIV l'ultimo rappresentante di questo tipo di riflessioni può considerarsi Meister Eckhart, le cui considerazioni estetiche sono state di recente rivalutate da un noto teorico dell'estetica contemporanea, A. Coomaraswamy. Per Meister Eckart la parola umana è emanazione della parola divina e, altrettanto, l' immagine artistica è un'emanazione che proviene dalla forma divina delle cose [1].

[1] Cfr. A. Coomaraswamy, *Meister Eckart's View of Art*, in *The Transformation of the Nature in Art*, New York 1956.

Mentre così vanno dissolvendosi le riflessioni estetiche medievali, appare in primo piano, anche per la storia dell'estetica, la poetica di Dante. I tre momenti culminanti di essa possono essere individuati nel cap. 25 della *Vita Nuova*, nelle discussioni del *De vulgari eloquentia* e nel noto episodio di Bonagiunta Orbiciani nel canto XXIV del Purgatorio. Il cap. 25 della *Vita Nova* costituisce, com'è noto, come una sosta nell'andamento dell'opera, in cui Dante si ripiega a riflettere sulla propria arte. Il problema che qui domina è quello del volgare; ma la rivalutazione del volgare assume un aspetto che può interessare direttamente l'estetica: infatti Dante limita qui gli argomenti della poesia in volgare al tema amoroso e quindi istituisce automaticamente un' interessante implicanza tra l'aspetto semantico-linguistico e quello contenutistico della poesia. Nel *De vulgari eloquentia* (e anche nel *Convivio*) questa problematica viene sviluppata ed ampliata; agli effetti della storia dell'estetica la cosa più interessante in queste discussioni resta sempre la nuova valutazione dell'aspetto linguistico della poesia, considerato anche nelle sue relazioni col pensiero e con la società. Si incontra così una nuova, profonda considerazione del fenomeno della lingua, che dà luogo a interessanti riflessioni di inaspettata modernità, come la seguente: « Si ergo per eandem gentem sermo variatur.... successive per tempora, nec stare ullo modo potest, necesse est ut disiunctim abmotimque morantibus varie varietur, ceu varie variantur mores et habitus, qui nec natura nec consortio confirmantur, sed humanis beneplacitis localique contiguitate nascuntur » (I, 9, 6).

Particolarmente interessante è la considerazione dantesca della lingua dal punto di vista del suo risultato estetico, allorché Dante, nei capp. 16-18 del primo libro del *De vulgari eloquentia*, tratteggia le virtù del volgare italiano: egli le individua in quattro caratteri: quello di « illustre », di « cardinale » (inteso nel senso di fulcro), di « aulico » e di « curiale ». Anche qui vi è una considerazione della lingua ancora sconosciuta al mondo medievale. Il Pagliaro, che ha dedicato uno studio apposito alla dottrina linguistica di Dante, così ne ha riassunto l'originalità: « A me pare che gli elementi nuovi apportati dal trattato dantesco nei confronti della speculazione linguistica antica e medioevale e come anticipazione delle moderne concezioni si possano così riassumere: considerazione del linguaggio come « forma » e del « segno » come « libero » riconoscimento del divenire delle lingue e della storicità del fatto linguistico; rilievo del fattore sociale; nozione di « lingua » come comunione linguistica nei confronti di un dominio dialettalmente differenziato; nozione di lingua comune come tendenza cosciente all'unificazione, che si attua attraverso il magistero dell'arte e il prestigio e l'azione del potere politico » [1].

Un'ultima espressione della poetica di Dante è costituita dai noti vv. 49-63 del *Purgatorio*: essi sono l'enunciazione di una poetica, per così dire, espressionistica, in cui la parola diventa la pura trascrizione dell'*amore* che *ditta dentro*. Quest' « amore » va poi inteso non come un'entità trascendente, ma come la stessa

[1] A. Pagliaro, *I « primissima signa » nella dottrina linguistica di Dante*, in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1956, pp. 213-46; v. p. 238.

disposizione poetica dell' autore, secondo quanto Dante stesso dice nel cap. 25 della *Vita Nova*: « ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia ». E con tali riflessioni Dante si distacca ormai dal mondo delle sporadiche osservazioni teologico-estetiche dei medievali e anticipa la nuova estetica dell' Umanesimo.

BIBLIOGRAFIA

SULL' ESTETICA MEDIEVALE DEI SECOLI XII-XIV

oltre alle opere generali già citate sull'estetica medievale:

E. PANOWSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924; trad. ital.: *Idea*, Firenze 1952.

L. BAUR, *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, München 1912.

R. BARON, *L'esthétique de Huges de St. Victor*, « Les Études philosophiques », 3 (1957), pp. 434-7.

E. LUTZ, *Die Aesthetik Bonaventuras*, in « Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker », Münster 1913.

M. DE WULF, *Études sur l'esthétique de St. Thomas*, Louvain 1896.

U. ECO, *Il problema estetico in S. Tommaso*, Torino 1956.

SULLA POETICA DI DANTE

M. CASELLA, *Il volgare illustre di Dante*, in « Giornale della cultura italiana », I (1925).

F. DI CAPUA, *Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel « De vulgari eloquentia »*, Napoli 1947.

A. PAGLIARO, *op. cit.*

G. BARBERI SQUAROTTI, *Le poetiche del trecento in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica* cit., I, pp. 255-324.

[TESTI]

1. *MIMESI E SOMIGLIANZA TRA CREATORE E CREATURE*

S. Tommaso d'Aquino, *Summa contra Gentiles*, libro I, cap. xxix

Passiamo ora a considerare in che maniera possa o no trovarsi nelle creature la somiglianza con Dio.

Gli effetti troppo al di sotto (*deficientes*) delle loro cause, non hanno comune con queste né il vocabolo né il concetto significato (*ratio*); però è necessario che abbiano qualche somiglianza essendo proprio della natura dell'azione che l'agente operi effetti simili a sé, poiché ognuno opera in quanto è in atto. Quindi la forma dell'effetto si trova in qualche guisa nella causa che lo sorpassa, ma però secondo un modo ed un'essenza (o ragione) diversa, per la qual cosa la *causa* si chiama *equivoca*. Infatti il sole causa calore nei corpi inferiori, operando in quanto è in atto. Bisogna perciò che il calore generato dal sole abbia una qualche somiglianza con la virtù attiva del sole, per virtù della quale si produce il calore in questi corpi inferiori; perciò il sole si dice caldo, sebbene non sia identica la ragione (*nel sole e negli altri corpi da lui riscaldati*). E così il sole si dice in qualche maniera simile a tutti quei corpi, nei quali produce efficacemente i suoi effetti, e tuttavia ne è ancora dissimile, in quanto che questi effetti non posseggono il calore allo stesso modo, come trovasi nel sole. Così ancora Dio dà alle creature tutte le perfezioni, e per questo ha con esse somiglianza e dissomiglianza ad un tempo.

Di qui si vede come mai la Scrittura ricordi a volte la somiglianza tra Dio e la creatura; per es.: « Facciamo l'uomo ad immagine e somiglianza nostra » (*Gen.*, I, 26); a volte esclude la somiglianza: « A chi dunque avete fatto simile Dio? o quale immagine farete di lui? » (*Is.* XL, 18); « O Dio chi ti rassomiglierà? non voler tacere o trattenerti.... » (*Salm.* 82). Dionigi poi concorda in siffatta ragione dicendo: « Le medesime cose sono simili e dissimili rispetto a Dio, simili, per l'imitazione che esse hanno di colui che non è imitabile a perfezione; dissimili, poiché gli effetti sono minori delle loro cause » (*De div. nom.* 9).

Tuttavia secondo tale somiglianza si dice meglio che la creatura rassomiglia a Dio, che viceversa. Infatti si dice uno simile ad un altro, quando

ne possiede una qualità o la medesima forma; ora siccome ciò che in Dio è allo stato perfetto si riscontra nelle altre cose con una certa manchevole partecipazione, avremo che Dio, non la creatura, possederà assolutamente quello, che è base della somiglianza. E così la creatura ha ciò che è di Dio; onde si dice giustamente simile a lui. Invece non possiamo dire che Dio abbia ciò, che è della creatura; e quindi non potrà dirsi che sia simile ad essa; come non diciamo mai che l'uomo sia simile alla sua immagine, mentre si dice bene che l' immagine è simile a lui.

(Trad. A. Puccetti, Torino, S.E.I., 1930, vol. I, pp. 66-7).

2. *LA MUSICA COME ARTE DELLE PROPORZIONI*

ROBERTO GROSSATESTA DI LINCOLN, dal *De artibus liberalibus*

Quando ci occupiamo non di ciò che vien compiuto attraverso i movimenti dei corpi, ma dell'equilibrio nei corpi stessi, equilibratrice è la musica. Essa infatti, come asserì Macrobio, è la concordanza tra le proporzioni dei movimenti. Le proporzioni dei movimenti poi vanno considerate secondo la duplice divisibilità del movimento. Infatti il movimento è divisibile per la divisibilità del tempo e, secondo questa divisibilità, un movimento è detto doppio rispetto a un altro che è misurato nel tempo doppio, come anche una sillaba lunga è doppia rispetto a una breve; inoltre il movimento è divisibile e proporzionale per la divisibilità e proporzionalità dello spazio: e così il movimento si dice doppio rispetto a quel movimento che nello stesso tempo percorre lo spazio doppio.

Dunque le proporzioni sono cinque: di cui tre sono tra i meno molteplici e due tra i massimamente suddivisi: poiché esse si effettuano tra le divisioni massime e minime nel moto secondo la lentezza o la velocità, o secondo entrambe. Queste non offrono mai un perfetto equilibrio nei movimenti. Tale intendo essere il movimento del linguaggio che, per quanto sia prodotto dal movimento, non si può separare dalla natura del movimento. Quando infatti un corpo è percorso violentemente, le parti percosse e urtate si allontanano dal posto a loro naturale. E la forza naturale che le spinge fortemente verso il luogo loro naturale fa oltrepassare i confini dovuti per lo stesso impulso naturale; volta a volta escono dalla posizione naturale per una stessa inclinazione, oltrepassando la loro posizione, poi vi ritornano e in questo modo si genera una vibrazione del corpo percosso nelle sue più piccole parti, sinché infine l' impulso naturale non le spinga più oltre il loro

luogo dovuto. Quindi in questa vibrazione e in questo moto locale delle parti è necessario che, quando una qualsiasi parte attraversa il posto ad essa naturale, il diametro longitudinale sia nell'estremo della sua diminuzione, e i diametri trasversali saranno nell'estremo della sua maggiorazione. Quando poi avranno oltrepassato il luogo naturale, il diametro longitudinale si estende e quelli trasversali si contraggono, sinché giungono all'estremo del suo movimento locale; allora i diametri trasversali saranno nell'estremo della sua diminuzione e quelli longitudinali nell'estremo della sua maggiorazione. Quindi, quando tornerà, accadrà viceversa per l'estensione e la contrazione dei diametri. Io definisco il sonoro (*sonativum*) proprio come questa estensione e questa contrazione che penetrano nella profondità della materia e soprattutto in ciò che è corporalmente aereo e sottile. E poiché tra qualsiasi movimento contrario il risultato è una quiete media, è necessario che il suono, per quanto poco udibile, non sia continuo, ma interrotto e ritmico, anche se questo non vien percepito.

Poiché dunque la modulazione tempera le proporzioni della voce umana e i gesti del corpo umano, che sono le stesse di quelle del suono e del movimento degli altri corpi, alla speculazione musicale è sottomessa non solo l'armonia della voce e del gesto umano, ma anche quella degli strumenti e di quelle cose il cui diletto consiste nel movimento o nel suono e tra esse l'armonia delle cose celesti e non celesti. E poiché dai movimenti celesti deriva la concordanza dei tempi, la composizione e l'armonia del mondo inferiore e di tutte le cose composte dei quattro elementi, e poiché è necessario rintracciare l'armonia delle cose efficienti negli effetti, la speculazione musicale si estende al conoscere le proporzioni dei tempi e la costituzione degli elementi del mondo inferiore e anche la composizione di tutti gli elementi.

(Trad. A. Plebe dal testo latino edito da L. Baur, *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, München 1912 [IX Bd. dei *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*], pp. 2-3).

3. *SULLE ORIGINI DELLA POESIA*

Dante Alighieri, *La vita nova*, cap. 25

Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: la quale cosa, secondo la veritade, è falsa; che Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia. E che io dica di lui

come se fosse corpo, ancòra sì come se fosse uomo, appare per tre cose che dico di lui. Dico che lo vidi venire; onde, con ciò sia cosa che venire dica moto locale, e localmente mobile per sé, secondo lo Filosofo, sia solamente corpo, appare che io ponga Amore essere corpo. Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono esser proprie dell'uomo e spezialmente essere risibile; e però appare ch' io ponga lui essere uomo. A cotale cosa dichiarare, secondo che è buono a presente, prima è da intendere che anticamente non erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina: tra noi, dico (avegna forse che tra altra gente adivenisse e adivegna ancóra, sì come in Grecia), non volgari ma litterati poete queste cosa trattavano. E non è molto numero d'anni passati, che appariro prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione. E segno che sia picciolo tempo è, che, se volemo cercare in lingua d'*oco* e in quella di *sì* noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni. E la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di *sì*. E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d' intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenzia di parlare che a li prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenzia largita di parlare, che a li altri parlatori volgari: onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori. Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, ciò che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie ed uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non sanza ragione alcuna, ma con ragione, la quale poi sia possibile d'aprire per prosa. Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio; lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parloe ad Eolo, segnore de li venti, quivi nel primo de lo *Eneida*: *Aeole, namque tibi*, e che questo segnore le rispuose, quivi: *Tuus, o Regina, quid optes explorare labor; mihi jussa capessere fas est.* Per questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata a le cose animate, nel terzo de lo *Eneida*, quivi: *Dardanidae duri*. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: *Multum, Roma, tamen, debes civilibus armis*. Per Orazio parla l'uomo a la sua scienzia medesima, sì come ad altra persona; e non

solamente sono parole d' Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero, quivi nella sua *Poetria*: *Dic michi, Musa, virum.* Per Ovidio parla Amore, sì come fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c' ha nome: *Libro di Remedio d'Amore,* quivi: *Bella, mihi, video, bella parantur, ait.* E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello. E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che li poete parlavano così sanza ragione, né quelli che rimano deono parlare così, non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico ed io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente.

(Ediz. M. Barchi, Palermo, Sandron, 1939, pp. 144-8).

4. *CARATTERI DELL' ELOCUZIONE POETICA*

DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia,* I, 16-18

Poiché abbiam frugato ogni selva e ogni pascolo d' Italia, senza riuscire a trovare la pantera che inseguiamo, per poterla infine scovare, cerchiamola con metodo più razionale: cosicché quella, che dovunque odora di sé e in nessun luogo appare, resti inviluppata nelle reti tese da noi con ansiosa solerzia. Ripigliando dunque i nostri arnesi da caccia, affermiamo che in ogni genere di cose è necessario ve ne sia una, con la quale tutte le altre dello stesso genere si paragonino e si pesino, e che possa esser assunta come misura di tutte: a quel modo che, ne' numeri, tutto si misura alla stregua dell'uno, e si dicon più o meno le cose, a seconda che s'allontanano o s'avvicinano all'unità; ovvero, come nei colori, tutti si misurano dal bianco, e si dicon più o meno chiari in quanto al bianco son più prossimi o da esso più lontani. E quel che si dice di quelle cose che mostran quantità, pensiamo possa dirsi anche di tutti i predicati e perfino della sostanza: cioè che ogni cosa, in quanto appartiene ad un genere, è misurabile con quella che, nello stesso genere, è la cosa più semplice. Laonde, nelle nostre azioni, per quante sian le specie nelle quali si posson dividere, deve trovarsi in ogni caso quel segno mediante il quale esse si misurino. Infatti, in quanto operiamo semplicemente come uomini, abbiamo la virtù (generalmente intesa), e a norma di quella giudichiamo l'uomo buono e cattivo; in quanto operiamo come uomini cittadini, abbiamo la legge, secondo la quale dicesi buono o cattivo il cittadino; in quanto infine operiamo come uomini latini, ab-

biamo alcuni semplicissimi segni — e di costumi, e di consuetudini e di linguaggio — a norma de' quali si pesano e misurano le azioni latine. Appunto delle azioni dei Latini i più nobili segni son quelli che, mentre non son proprii di nessuna cittadinanza d' Italia, sono a tutte comuni: tra i quali si può ora discernere quel volgare di cui sopra seguivamo le tracce, che in ogni città lascia sentire il suo odore e in nessuna si posa. Vero è che si lascia sentire in una città più che in un'altra: a quel modo che la più semplice delle sostanze, che è Dio, appare più nell'uomo che nell'animale bruto, più nel bruto che nella pianta, più in questa che nel minerale, più nel minerale che nell'elemento, nel fuoco più che nella terra. E la quantità più semplice, che è l'uno, si sente più nel numero dispari che nel pari; e il più semplice fra i colori, che è il bianco, più nel cedrino che nel verde. Pertanto, avendo raggiunto quel che cercavamo, possiam definire volgare illustre cardinale, aulico e curiale quello che è di ogni città italica e di nessuna, e alla stregua del quale tutti i volgari municipali dei Latini si misurano pesano e raffrontano.

Conviene intanto dichiarare per qual ragione chiamiamo illustre, cardinale, aulico e curiale quel volgare da noi ritrovato: e in tal modo ne sarà fatta manifesta, con maggior chiarezza, l'essenza. Anzitutto spieghiamo ciò che da noi s' intende con l'aggettivo *illustre*, e perché lo chiamiamo illustre. Dicendo *illustre* intendiamo qualche cosa che illumina e, illuminata, rifulge. Così definiamo illustri gli uomini o perché, resi splendidi dalla potenza loro, illuminano altrui con giustizia e carità, oppure perché, dotati di eccelsa dottrina, in modo eccelso l' insegnano agli altri, come Seneca e Numa Pompilio. E appunto il volgare, di cui parliamo, è reso sublime dalla dottrina e dall'autorità, e solleva i suoi seguaci in onore e gloria. Appare reso sublime dalla dottrina, perché fra tanti rozzi vocaboli dei Latini, fra tante incerte costruzioni e difettose pronunzie e contadinesche cadenze, lo vediamo scelto così egregio, limpido e compiuto ed urbano, quale lo mostrano nelle loro canzoni Cino da Pistoia e il suo amico. Che poi sia esaltato dall'autorità è palese. Qual cosa infatti è di maggior potenza che quella che può volgere i cuori umani, così da far volere chi non vuole, e disvolere chi vuole, come esso volgare ha fatto e fa? Che inoltre sollevi in onore (i suoi seguaci), anche è evidente. Non forse i familiari suoi superano in rinomanza i re, i marchesi, i conti, e tutti gli altri magnati? Questo non ha affatto bisogno di prova. E quanta gloria esso dia a' suoi familiari, noi stessi l'abbiamo esperimentato, che per la dolcezza di questa gloria, non curiamo l'esilio. Perciò, meritamente, dobbiamo definirlo illustre.

Né senza ragione adorniamo questo volgare illustre d'un secondo appellativo, chiamandolo *cardinale*. Perché come l'uscio tutto segue il cardine,

e dove si gira il cardine, anch'esso si gira, sia che lo si volga in dentro o in fuori: allo stesso modo l' intero gregge dei volgari municipali si volta e si rivolta, muove e s'arresta, a norma di quello, che appare esser davvero il capo della famiglia. Non forse ogni giorno svelle dall' itala selva gli arbusti spinosi? Non vi mette ogni giorno piante e vivai? Ch'altro fanno gli agricoltori suoi, se non levare e porre, come s' è detto? E perciò è ben degno d'ornarsi d'un appellativo così alto. Del chiamarlo *aulico* poi, questa è la ragione: che se noi Italiani avessimo una corte, sarebbe il linguaggio del palazzo. Infatti, se la corte è casa comune di tutto il regno e governatrice augusta di tutte le parti di esso, tutto ciò che è tale, per sua natura, da esser comune a tutti e proprio di nessuno, conviene che la frequenti e vi abiti: nessun'altra abitazione parendo degna di tanto abitatore. Questo veramente par essere il volgare del quale discorriamo: e da ciò deriva che tutti coloro che frequentano le regge parlano il volgare illustre. Anche ne deriva che il nostro volgare illustre, come forestiero, va peregrinando, ed è ospitato in umili asili, mancando in Italia una corte. A buon diritto anche lo chiameremo *curiale*: poiché altro non è la curialità se non la regola e la misura delle cose che sian degne d'esser fatte; e come la bilancia opportuna a siffatta misurazione suol trovarsi soltanto nelle corti più insigni, così avviene che si dica curiale quanto, negli atti nostri, appare ben ponderato. Ora questo volgare, essendo stato pesato nella più insigne corte d' Italia, merita d'esser detto curiale. Vero è che il dirlo pesato nella più insigne corte d' Italia sembra uno scherzo, non avendo noi corte alcuna. Ma anche a ciò non è difficile trovar risposta: ché, sebbene in Italia non vi sia una corte, intesa come unico centro, qual' è quella del re di Germania, le membra di essa tuttavia non ci mancano; e come le membra di quella trovan la loro unità nella persona d'un solo principe, così le membra di questa son riunite dal lume di ragione, che Iddio ci ha dato in grazia. Per il che sarebbe falso dire che noi Italiani siam privi di corte, sebbene è vero che siam privi di principe: perché, la corte, l'abbiamo; per quanto appaia, materialmente, dispersa.

(Trad. L. Russo da *I classici italiani*, Firenze, Sansoni, 1941[2], I, pp. 255-9).

5. *LA POETICA DELLO «STIL NOVO»*

DANTE ALIGHIERI, *La divina commedia, Purgatorio*, XXIV, 49-63

«Ma di' s' io veggio qui colui che fuore
trasse le nuove rime, cominciando:
' Donne ch'avete intelletto d'Amore '».

E io a lui: « Io mi son un che, quando
amor mi spira, noto, e a quel modo
che ditta dentro, vo significando ».
« O frate, issa vegg' io, » diss'elli, « il nodo
che il Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch' i' odo.
Io veggio ben come le vostre penne
diretro al dittator sen vanno strette,
che delle nostre certo non avvenne;
e qual più a riguardar oltre si mette,
non vede più dall'uno all'altro stilo »;
e, quasi contentato, si tacette.

III

UMANESIMO E RINASCIMENTO

I

ESTETICA, RETORICA E PITTORICA DALL' ALBERTI AL ROBORTELLO

1. *Rifioritura di studi estetici nella prima metà del Quattrocento.* Alle origini della rifioritura estetica del Quattrocento stanno (e su questo si è molto insistito) pensatori e idee dell'ultimo Trecento, che dimostrano la continuità di sviluppo delle riflessioni estetiche dal Medio Evo all' Umanesimo, pur senza smentire l'originalità del rinnovamento umanistico. Perciò, se da un lato oggi non si può sostenere la nota tesi secondo cui il Quattrocento sarebbe l'autunno del Medio Evo, tuttavia non si può neppur negare quella continuità di sviluppo.

In Italia questi complessi rapporti si possono ben cogliere se si studia comparativamente la posizione estetica del Boccaccio, l'ultimo dei tre grandi trecentisti e quella di Leonardo Bruni, che vive a cavallo fra il Trecento e il Quattrocento. Il Boccaccio sistemò il suo pensiero estetico in una delle sue ultime opere, il *De genealogiis deorum gentilium* in quindici libri, scritta intorno al 1360 e riveduta ancora negli ultimi anni precedenti la sua morte (1375). La parte più interessante dal punto di vista estetico è il libro XIV: esso sviluppa la teoria allegorica medievale dell'arte, ma v' innesta una nuova valutazione della poesia come fervore d' immaginazione e di espressione. La poesia è per il Boccaccio insieme espressione retorica e sapienza filosofica: essa quindi non dev'essere considerata (come nel Medio Evo) inferiore alla filosofia, bensì dotata di un suo proprio originale valore. Sono proprio queste idee che vengono raccolte e sviluppate da Leonardo Bruni e, dopo di lui, dagli altri umanisti del Quattrocento. Nell'opuscolo *De studiis et litteris* (1405) il Bruni sostiene il valore autonomo tanto della forma quanto del contenuto della poesia: come è necessaria la sapienza degli argomenti, altrettanto è necessaria, per lui, l'espressione poetica che conferisce dignità agli argomenti. Dopo il Bruni, queste idee diventano poi familiari nell'Umanesimo quattrocentesco: nel Bracciolini, nel Landino, nell'Alberti.

Fuori d' Italia la continuità delle riflessioni estetiche medievali e umanistiche è forse ancor più evidente, soprattutto nel campo della musicologia. In Francia Pierre d'Ailly rappresenta in modo significativo questo passaggio tra la musicologia medievale e quella umanistica, ch'egli sembra suggellare in definizioni come la seguente: « La forza delle armonie attira talmente l'anima umana a sé, da sottrarla non solo alle altre passioni e preoccupazioni, ma da sollevarla addirittura sopra se stessa » [1]. Simbolo concreto di questa continuità di tradizione fu la celebre

[1] Petri Alliaci *De falsis prophetis*, in J. Gerson, *Opera*, I. L'Aia 1727.

scuola musicologica della Cattedrale di Cambrai, il cui maggior prodotto fu il famoso Guglielmo Dufay (circa 1400-1474), col quale prende già inizio la nuova polifonia quattrocentesca e cinquecentesca.

Un altro campo in cui si manifestava questa continuità di tradizione estetica tra Medio Evo e Umanesimo era la retorica. Huizinga ha ben sottolineato questa situazione nella Francia quattrocentesca: « Intorno al 1400 i concetti di 'rhétorique, orateur, poésie' rappresentavano per i francesi l'essenza dell'antichità classica. Per loro la invidiabile perfezione degli antichi consisteva soprattutto in una forma artificiosa. Quando lasciano parlare il cuore e hanno qualcosa da dire, tutti questi poeti del secolo XV (ed in parte anche un po' prima) sanno fare poesie semplici e scorrevoli, spesso vigorose e talvolta delicate. Ma quando mirano a qualcosa di particolarmente bello, chiamano in aiuto la mitologia e adoperano una pretenziosa terminologia classicheggiante; si sentono 'rhétoriciens' » [1]. Il primo trattato sistematico di retorica si ebbe in Italia nel 1435 coi *Rhetoricorum libri* di Giorgio di Trebisonda, detto il Trapezunzio. Il valore del trattato del Trapezunzio consiste soprattutto nell'aver messo in luce l'importanza dell'« elocuzione » nella pratica retorica e poetica. Collegati al concetto di elocuzione sono i concetti di *veritas* e di *pulchritudo*. Come ha riassunto il Vasoli, « la *veritas* è già la perfetta convenienza dei mezzi retorici all'efficace fine persuasivo dell'oratore; laddove la *pulchritudo* viene individuata nella coerenza e corrispondenza dei singoli elementi con l'unità armonica dell'espressione e, dunque, nella capacità di una consapevole sintesi formale » [2].

L'anno successivo all'apparizione del trattato retorico del Trapezunzio, nel 1436, uscì il *Trattato della Pittura* di Leon Battista Alberti: con quest'opera l'estetica umanistica si svincola ormai decisamente dalle formule medievali, per cui si potrebbe dire che il *Trattato* dell'Alberti è la prima vera opera di estetica dell'Umanesimo. Mentre la musica era stata l'arte prediletta del Medio Evo come l'arte che meglio si prestava ad analogie e speculazioni metafisiche, invece nell'Umanesimo sono le arti figurative ad attrarre maggiormente l'interesse estetico, perché in esse soprattutto si può celebrare l'ideale umanistico dell'imitazione della natura. L'Alberti polemizza appunto contro coloro che dipingono « senza avere exemplo alcuno della natura », mentre lo studio della natura è per lui (come per tutti gli Umanisti) il fondamento delle arti figurative. L'Alberti è ormai lontano dall'estetica metafisica medievale, la sua vuole essere una dottrina tecnica e positiva; tuttavia egli intende la tecnica artistica con un tal rigore scientifico da costruire un trattato non puramente empirico, ma impegnato teoricamente. Così egli riconduce i quattro colori per lui fondamentali (rosso, azzurro, verde, giallo) ai quattro elementi della natura (fuoco, aria, acqua, terra) e fornisce una rigorosa teoria della prospettiva. Il suo trattato studia poi quelle che l'Alberti

[1] J. Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, trad. it. B. Jasink, Firenze 1953, p. 453.
[2] C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica* cit., pp. I, 325-433; v. p. 337.

ritiene le tre parti essenziali di ogni pittura: la *circonscriptione* (cioè il contorno), la *compositione* e la *receptione di lumi* (cioè la teoria della luce e del colore).

Al *Trattato della pittura* l'Alberti fece seguire, sedici anni dopo, un vasto trattato *De re aedificatoria* (1452), che è il massimo trattato di architettura del Quattrocento. In esso, accanto alla trattazione della *firmitas*, cioè della natura del terreno e del materiale, e della *utilitas*, cioè della funzionalità degli edifici, si trova il problema della *venustas*, cioè della bellezza architettonica. Per l'Alberti la definizione della *pulchritudo* resta sempre quella neoplatonica della bellezza come *consensus* e *conspiratio partium*, ma essa è ormai vista non più in una sfera astratta, bensì nella problematica concreta dei problemi architettonici. In questo senso l'Alberti è l' iniziatore della nuova estetica pittorica e architettonica quattrocentesca, che conduce a Leonardo. E già nella metà del Quattrocento l'affermarsi di questo indirizzo è visibile nei *Commentari* del Ghiberti, dove è riaffermata decisamente l' idea dei rapporti inscindibili tra arte e scienza.

2. *Il platonismo estetico.* Un'altra via intrapresa dall'estetica umanistica fu quella del platonismo; la quale, a differenza del naturalismo dell'Alberti, si ricollega invece nuovamente alle speculazioni mistiche care alla musicologia medievale. L' iniziatore di questa corrente fu appunto un filosofo appassionato di musica e convinto dell'antica fede pitagorica nel potere terapeutico della musica, Marsilio Ficino. La fondazione, nel 1462, dell'Accademia platonica di Careggi diretta dal Ficino diede appunto l'avvio a una nuova estetica d' ispirazione platonica, la quale, pur non avendo il carattere dichiaratamente religioso dell'estetica mistica medievale, tuttavia riprese con nuovo vigore la teoria irrazionalistica dell'arte. Il Ficino raccolse intorno all'*Academia charegiana*, oltre che filosofi, religiosi e statisti, anche poeti e soprattutto musicisti, per cui le discussioni estetiche finirono per costituire una parte non piccola di quelle riunioni. Si trattava, naturalmente, di una estetica prettamente filosofica, ben diversa dall'estetica tecnica dell'Alberti: essa però divenne una voce fondamentale dell'estetica del secondo Quattrocento e del Cinquecento.

Dell'estetica platonica del secondo Quattrocento l'opera principale può quindi considerarsi il libro del Ficino *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*. L' idea dominante delle parti di quest'opera riguardanti argomenti estetici è quella della spiritualità della bellezza: « Grato è a noi — dice Ficino — il vero e ottimo costume dell'Animo: grata è la speziosa figura del corpo: grata la consonanza delle voci, e perché queste tre cose, l'animo, come a lui accomodate e quasi incorporali, di più prezzo assai stima che l'altre tre: però è conveniente, che egli più avidamente queste ricerchi, con più ardore abbracci, con più veemenza si maravigli. E questa grazia di virtù, figura o voce, che chiama lo animo a sé e rapisce per il mezzo della ragione, viso e audito, rettamente si chiama Bellezza » (or. V, cap. II). Anche la bellezza del corpo non è altro, per Ficino, che un riflesso della sua Idea: « questo splendore non descende nella materia, s'ella non è prima attentissimamente preparata » (or. V, cap. VI). Quanto poi alle singole parti della bellezza,

il Ficino ne enumera tre: l'*ordine*, il *modo* e la *spezie* (cioè i lineamenti e i colori). Anche queste tre parti, pur trovandosi nella materia, tuttavia la trascendono, perché « parte alcuna del corpo essere non possono ». La bellezza quindi si riconduce sempre, per Ficino, in ultima analisi alle Idee, che sono gli *exempla* eterni di cui le cose naturali non possono essere altro che delle pallide *imagines*.

Il libro del Ficino *Sopra lo amore* ebbe grande successo e fu variamente imitato, dando luogo ad analoghe estetiche d' intonazione platonica. La più nota di queste imitazioni è il lungo commento di Pico della Mirandola alla canzone d'amore di Girolamo Benivieni, dove ancor più è accentuato il credo neoplatonico. Una maggior originalità presentano invece i famosi *Dialoghi d'amore* di Giuda Abarbanel, noto sotto il nome di Leone Ebreo, pubblicati postumi nel 1535 e che incontrarono grande fortuna. Qui la bellezza è identificata con la grazia, intesa come idea platonica trascendente, che muove all'amore e alla contemplazione. In quegli anni comparvero sullo stesso argomento e con la stessa impostazione platonica e neoplatonica altri libri del genere: il *Libro de natura d'amore* dell' Equicola (1525) e il *De pulchro et amore* di Agostino Nifo (1529). Ma di tutta questa fioritura erotico-estetica l'opera più significativa resta sempre il libro *Sopra lo amore* del Ficino.

Un maggior rilievo merita, nell'ambito dell'estetica platonica rinascimentale, il *De divina proportione* di Luca Pacioli (1509). Per il Pacioli la bellezza è data dalla proporzione, la quale è divina per gli effetti meravigliosi che ne derivano: questa proporzione è espressa matematicamente dalla sezione aurea, alla quale devono appunto mirare le arti figurative. Con reminiscenze pitagoriche e cabalistiche il Pacioli vede in questa norma la legge dominante dell' intero universo; e quindi l'arte risulta per lui, come per il Ficino, l'espressione di una forza cosmica e trascendentale. Nei risultati teorici e pratici, però, il platonismo pitagoreggiante del Pacioli si dimostra assai inferiore alla genialità che era stata propria dell'Alberti e, soprattutto, a quella del contemporaneo Leonardo.

3. *L'estetica di Leonardo.* Tutti questi elementi dell'estetica umanistica e rinascimentale convergono come in una *summa* nell'opera di Leonardo, soprattutto nelle riflessioni raccolte poi da un suo scolaro sotto il titolo di *Libro di pittura*, le quali risalgono probabilmente al suo periodo milanese (1482-99) [1]. Leonardo raccolse anzitutto l'eredità delle discussioni toscane dei Neoplatonici, avendo trascorso la giovinezza a Firenze. Per lui, conformemente alla tradizione neoplatonica, la bellezza è « proporzionata armonia », la quale è la forza che governa tutti i corpi, giacché ogni corpo non è altro, per lui, che l'apparenza di un'anima. Dalla capacità di cogliere e ricreare questa bellezza deriva, per Leonardo, l'essenza e il fine di ogni arte, non meno della pittura che della musica « .... dalla quale proporzionalità ne risulta un armonico concento, il quale serve all'occhio in un me-

[1] La prima edizione, a cura di uno scolaro, del *Libro di pittura* di LEONARDO è del 1651; edizioni moderne a cura del Manzi, Roma 1817; del Wien, 1882; del Borzelli, Lanciano 1914.

desimo tempo che si faccia dalla musica all'orecchio, e se tale armonia della bellezza sarà mostrata all'amante di quella, di che tale bellezze sono imitate, senza dubbio esso resterà con stupenda admirazione e gaudio incomparabile e superiore a tutti l'altri sensi ».

La vicinanza di Leonardo al platonismo e al neoplatonismo fu rafforzata dalla sua familiarità con Luca Pacioli, del quale fu, a Milano, discepolo e collaboratore. Indubbiamente al Pacioli Leonardo fu debitore di gran parte dell' impostazione della sua teoria della proporzione e della connessa dottrina della prospettiva. Ma più del Pacioli, Leonardo ebbe consapevolezza della natura concreta e non astratta di questi problemi. E qui intervenne il secondo influsso subito da Leonardo, quello dell'umanesimo tecnico della scuola dell'Alberti e dell' ideale, ad essa congiunto, dell' imitazione della natura. Questo ideale fu profondamente sentito da Leonardo, come ci attestano alcuni dei suoi « pensieri » più significativi: « Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato ».

Ma l' idea più originale e più importante di Leonardo in campo estetico è quella dell'arte come libera creazione della genialità dell'artista. Sull' importanza e i limiti di questa idea (sottovalutata e misconosciuta dal Croce) si è a lungo discusso da parte dei principali specialisti del pensiero di Leonardo: il Solmi, il Venturi, la Fumagalli [1]. Oggi comunque non si può negare il merito che Leonardo ebbe enunciando, sia pure ancora in forma aurorale, quest' idea che già preannunzia l'estetica romantica: « La deità ch' à la scienzia del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperoché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenzie di varii animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, luoghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro risguardatori, e ancora lochi piacevoli, suavi e dilettevoli... ». Qui si vede la grande differenza che separa la geniale intuizione di Leonardo dal matematismo neoplatonico del Pacioli: per Leonardo l' idea generatrice dell'arte, come ben riassume la Fumagalli, « non è un prodotto di matematiche leggi, ma creazione istintiva e pur coscientissima dell'artista che la traduce (e la traduzione è ancor più " degna " che la visione) in atto » [2].

Un aspetto particolare dell'estetica di Leonardo è dato dalla sua convinzione, tipica — come s'è detto — dell' Umanesimo, che la pittura sia la più alta delle arti e dalla sua polemica contro la poesia. Questa sua polemica antipoetica non è però rivolta contro la poesia in sé, ma soltanto contro i grammatici e i letterati formalisti, che si tenevano ancorati alle forme medievali. Giacché, soprattutto in alcuni frammenti, Leonardo è ben lontano dal negar valore alla poesia; ad es. quand'egli sostiene l' idea oraziana secondo cui « la pittura è una poesia muta, e la poesia una pittura cieca ». Anche alla musica, che coltivò personal-

[1] Cfr. la nota bibliografica.
[2] *Leonardo omo sanza lettere*, a cura di G. FUMAGALLI, Firenze 1938, p. 17.

mente, Leonardo dedicò viva attenzione, riconoscendo l'importanza estetica del fenomeno dell'armonia: «.... sì come molte varie voci insieme aggionte ad un medesimo tempo, ne risulta una proporzione armonica, la quale contenta tanto il senso dell'audito, che li auditori restano con stupende admirazione, quasi semivivi». Ma in Leonardo, come nell'Alberti e nel Pacioli, l'arte per eccellenza non è più, come nel Medio Evo, la musica, bensì le arti figurative, apparentemente più vicine alla natura, sono ormai emerse in primo piano.

4. *Le dispute estetiche del primo Cinquecento.* Il Quattrocento si chiudeva, in tema di estetica, con una celebre polemica, che diede origine a tutta una serie di discussioni del primo Cinquecento: la polemica tra Agnolo Poliziano e Paolo Cortese sul problema dell'imitazione. Il Cortese sosteneva la tesi dell'imitazione ciceroniana, la quale non avrebbe contrastato con la libertà del letterato in quanto l'imitatore si troverebbe, in arte, non nel rapporto della scimmia con l'uomo, ma in quello del figlio col padre. Il Poliziano attaccava invece violentemente l'ideale dell'imitazione, sostenendo che la vera personalità dell'artista non può tollerare la forma dell'imitazione dei classici, ma solo quella della libera rielaborazione.

La polemica di fine Quattrocento tra il Poliziano e il Cortese venne ripresa con maggior vigore nella disputa del 1512-1513 svoltasi tra Pietro Bembo e Pico della Mirandola. Questa volta il sostenitore della libera rielaborazione dei classici fu il Pico, mentre il Bembo difese il più rigido canone umanistico dell'imitazione del classico che risulti *optimus*. Poco più di un decennio dopo, nel 1525, il Bembo specificò questo suo ideale, dal punto di vista linguistico, nelle sue celebri *Prose della volgar lingua*. Qui la questione è quella dell'*optimum* linguistico, che il Bembo individua nel fiorentino, ma non nel fiorentino parlato, bensì in quello elaborato stilisticamente. Di qui l'importanza per l'estetica delle *Prose* del Bembo, per la loro consapevolezza dei concetti di letteratura e di stile. «Viste sotto questo aspetto — nota il Sapegno — le *Prose* si rivelano per quello che effettivamente sono, come la sistemazione teorica più esplicita e più consapevole del gusto poetico del Cinquecento; e trascendono il ristretto quadro della polemica sulla lingua, alla quale peraltro si riconnettono per i dibattiti originali dalla novità e dalla rigidezza stessa delle loro conclusioni»[1].

Su questa base del concetto di imitazione cominciarono a sorgere le prime esplicite «poetiche» del Cinquecento: quella del Vida (1527), quella del Trissino (1529), quella del Daniello (1536); le quali approfondirono tutte il canone umanistico dell'imitazione dei classici. Ad esse si affiancarono le nuove trattazioni della retorica, la quale, a partire dall'opera del Trapezunzio, non aveva cessato di appassionare le menti degli umanisti. Il prodotto più cospicuo di quest'interesse, nella prima metà del Cinquecento, è il *Dialogo della Rettorica* di Sperone Speroni (1542), dove è vigorosamente affermata l'artisticità della retorica.

[1] N. Sapegno, *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze 1949, p. 184.

Nel frattempo sorgeva, fuori d'Italia, la confutazione più recisa che si ebbe in quei tempi della poetica dell'imitazione: il *Ciceronianus* di Erasmo da Rotterdam, apparso nel 1528. In esso Erasmo immagina un dialogo fra tre personaggi: un interrogante, Ipologo; un fervente difensore della poetica dell'imitazione, Nosopono, e un rappresentante delle teorie di Erasmo, Bulefono. Ciò che Erasmo, sotto le vesti di Bulefono, intende combattere è proprio quell'imitazione costrittiva della libertà dell'artista contro cui erano insorti in Italia il Poliziano e il Pico. Sono note le canzonature di Erasmo contro i travestimenti classicheggianti di concetti non classici: il chiamare *legati* gli Apostoli, *Diana* la Vergine, *praesides provinciarum* i vescovi, ecc. L'aspetto più positivo di questa polemica è dato dall'idea in essa presente dell'intima connessione tra la lingua e il momento storico, per cui una lingua non può essere trasferita arbitrariamente in un ambiente storico che non è il suo.

Il libretto dell'Erasmo suscitò grande scalpore e violente reazioni, soprattutto in Italia, dove le tesi erasmiane parevano assumere un significato di ostilità all'ambiente italiano. Il già citato Bembo fu tra i primi a reagire contro Erasmo. Il quale, negli anni successivi all'apparizione del *Ciceronianus*, finì per mitigare la sua posizione e per avviarsi a una miglior valutazione degli antichi, soprattutto di Aristotele. In una lettera del 1531 a Giovanni Moro (figlio di Tommaso) Erasmo definiva appunto Aristotele come *totius philosophiae principem et consummatorem* [1]; affermazione molto significativa, se si pensa che appena cinque anni dopo doveva uscire a Venezia la traduzione latina della *Poetica* aristotelica del Pazzi, che doveva dare inizio alla serie dei commenti cinquecenteschi alla *Poetica* di Aristotele.

Anche in Francia sul finire del Quattrocento e nel primo Cinquecento non mancarono analoghe dispute di estetica. Tra le più significative, il Huizinga ha ricostruito quella amichevole svoltasi tra Giovanni Robertet e Giorgio Chastellain sullo scritto di un tale Montferrant *Douze Dames de Rhetorique* a proposito dell'utilità della retorica; polemica conclusasi con l'accusa di superficialità della retorica da parte del Chastellain [2].

Il complesso di queste dispute estetiche culminò, e insieme ricevette un nuovo indirizzo, con quel fatto importantissimo di cui s'è detto, cioè con la pubblicazione nel 1536 della traduzione latina della *Poetica* aristotelica da parte di Alessandro de' Pazzi. Essa ebbe una diffusione assai maggiore della prima versione latina a cura di Giorgio Valla del 1498; tant'è vero che appena dodici anni dopo la sua pubblicazione apparve il primo celebre commento alla *Poetica* aristotelica, quello del Robortello (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae 1548), che diede inizio alla nota serie dei commenti rinascimentali alla *Poetica* aristotelica. Esso ha non solo il grande merito di aver chiarito e diffuso l'operetta aristotelica, ma anche il merito non piccolo di aver cercato di approfondire la dottrina, soprattutto studiando di rintracciarne i rapporti con l'estetica neoplatonica. L'opera del Robortello può quindi considerarsi da un lato come il culmine delle

[1] Cit. da S. A. Nulli, *Erasmo e il Rinascimento*, Torino 1955, p. 63.
[2] Cfr. J. Huizinga, *op. cit.*, pp. 456-8.

dispute estetiche del Quattrocento e del primo Cinquecento, d'altro lato però come l'inizio di una nuova fase dell'estetica rinascimentale, quella cioè delle dispute aristoteliche del secondo Cinquecento.

BIBLIOGRAFIA

SULL' ESTETICA UMANISTICA E RINASCIMENTALE IN GENERALE

oltre alle storie generali dell'estetica già citate:

K. Borinski, *Die Poetik der Renaissance*, Berlin 1886.

E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York 1899, trad. it. Bari 1905.

C. Trabalza, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano 1915.

C. S. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York 1939.

E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Bari 1952.

C. Vasoli, *L'estetica dell' Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica* cit., I, pp. 325-433.

SUL PLATONISMO ESTETICO

A. Nesca Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, London 1935.

G. Solinas, *L'estetica di Marsilio Ficino; il Bello*, «Atti dell' Univ. di Cagliari Fac. di lettere e fil.», XVII (1951), pp. 367-80.

A. Chastel, *M. Ficino et l'art*, Genève 1954.

E. Garin, *Ritratto di Marsilio Ficino*, in «Il Quattrocento», Firenze 1954.

SULL' ESTETICA DI LEONARDO

E. Solmi, Prefazione ai *Frammenti letterari e filosofici di Leonardo*, Firenze 1899.

L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919.

B. Croce, *Leonardo filosofo*, in *Saggio sullo Hegel*, Bari 1913, pp. 213-40.

M. L. Gengaro, *A proposito della poetica di Leonardo*, «Acmè», 1952, pp. 275-319.

A. M. Brizio, *Il «Trattato della pittura» di Leonardo da Vinci*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di L. Venturi*, Roma 1956, pp. 309-20.

SU ERASMO E SU ROBORTELLO

R. Sabbadini, *Storia del ciceronianesimo*, Torino 1886.

C. Angeleri, *Osservazioni critiche al Ciceronianus di Erasmo*, «Atene e Roma», XVI (1938), p. 176 sgg.

E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Milano 1941.

A. Gambaro, *Il Ciceronianus di Erasmo*, in *Scritti vari*, Torino 1950.

B. Weinberg, *Robortello on the «Poetics»*, in «Critics and Criticism» by R. S. Crane, Chicago 1952.

G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954.

[TESTI]

1. *SUI CARATTERI DELLA PITTURA STORICA*

L. B. Alberti, *Trattato della pittura*, dal libro II

Quello che prima dà voluptà nella istoria, viene dalla copia e varietà delle cose; come ne' cibi et nella musica sempre la novità et abondantia tanto piace quanto sia differente dalle cose antique et consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia et varietà; per questo in pictura la copia et varietà piace. Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata et grave di dignità et verecundia. Biasimo io quelli pictori quali, dove vogliono parere copiosi, nulla lassando vacuo, ivi non compositione ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degnia, ma sia in tumulto aviluppata. Et forse, chi molto cercherà dignità in sua storia, ad costui piacerà la solitudine. Suole ad i prìncipi la carestia delle parole tenere maestà, dove fanno intendere suoi precepti, così in istoria uno certo competente numero di corpi rende non poca dignità. Dispiacemi la solitudine in istoria pure, né però laudo copia alcuna quale sia sanza dignità. Ma in ogni storia la varietà sempre fu joconda et in prima sempre fu grata quella pictura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto et con le dita liete, fermi in su un piè. A li altri sia il viso contrario, et le braccia remisse, coi piedi agiunti. Et così ad ciascuno sia suo atto et flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio; altri giàceano. Et se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo et alcuni parte nudi et parte vestiti, ma sempre si serva alla vergognia et alla pudicitia. Le parti brutte a vedere del corpo et l'altre simili quali porgono poca gratia, si cuoprano col panno, con qualche fronde et con la mano. Dipignievano li antiqui l' immagine d'Antigono solo da quella parte del viso, ove non era manchamento dell'occhio; et dicono che a Pericle era suo capo lungho et brutto et per questo dai pictori e dalli sculptori non come li altri era col capo armato ritratto. Et dice Plutarco, li antiqui pictori dipigniendo i Re, se in loro era qualche vitio, non volerlo però essere non notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, l'emendavano.

Così adunque desidero in ogni storia servarsi, quanto dissi, modestia

et verecundia, et così sforzarsi che in niuno sia un medesimo gesto o posamento che nell'altro. Poi moverà l' istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova capace di cose ad se simile, che piagniamo con chi piagne et ridiamo con chi ride et doliànci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo. Et veggiamo quanto uno atristito, perché la cura estrignie et il pensiero l'assedia, stanno con sue forze et sentimenti quasi balordi, tenendo se stessi lenti et pigri in sue membra palide et mal sostenute. Vedrai a chi sia malinchonico il fronte premuto, la cervice languida, al tutto ogni suo membro quasi stracco et negletto cade; vero a chi sia irato, perché l' ira incita l'animo, però gonfia di stizza negli occhi et nel viso et incendesi di colore et ogni suo membro quanto il furore, tanto ardito si getta. A li huomini lieti et giocosi sono i movimenti liberi et con certe inflessioni grati.

(dal libro II, pp. 64-7).

2. *SULLA NATURA INCORPORALE DELLA BELLEZZA*

M. Ficino, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, oraz. v, capp. 2-4

Dopo questo, Agatone lungamente narra quali cose si richieggono alla bella apparenza del Dio Cupidine: e dice così. Cupidine è giovane, tenero, destro, concordante e splendido. A noi s'appartiene dire quello che conferiscono queste parti alla Bellezza: e poi dichiarare in che modo allo Dio Cupidine s'appartenghino. Gli uomini hanno ragione e senso. La razione per sé medesima comprende le ragioni incorporali di tutte le cose. Il senso per li cinque sentimenti del suo corpo sente le immagini e qualità de' corpi, i colori per gli occhi, per gli orecchi le voci, gli odori per il naso, per la lingua i sapori, per li nervi le qualità semplici degli Elementi, come è caldo, freddo, e simili. Si che quanto appartiene al nostro proposito, sei potenzie della Anima alla cognizione s'attribuiscono: Ragione, Viso, Audito, Odorato, Gusto e Tatto. La ragione si assomiglia a Dio, il Viso al fuoco, l' Udito all'aria, l' Odorato a' vapori, il Gusto all'acqua e il Tatto alla terra. Perché la ragione va cercando cose celesti. E non ha propria sede in alcuno membro del corpo, sì come la Divinità non si rinchiude in alcuna parte del Mondo. E il Viso, cioè la Virtù del vedere, è collocato nella suprema parte del corpo: come il Fuoco nella suprema parte del Mondo. E per la natura sua piglia il lume, che è proprio del fuoco. Lo Audito non altrimenti seguita il Viso,

che l'aria pura seguita il fuoco: ed attinge le voci che si generano nella aria rotta, e per il mezzo della aria entrano negli orecchi. L' Odorato è assegnato alla aria caliginosa, e alli vapori mescolati di aria e di acqua: perché egli è posto tra gli orecchi e la lingua, come tra l'aria e l'acqua: e comprende facilmente e ama assai quelli vapori, che nascono per la mistione della Aria e della Acqua: quali sono gli odori delle erbe, fiori e pomi suavissimi al naso. Chi dubiterà assomigliare il gusto alla acqua? il quale succede allo odorato, come a una aria grossa: e nuota sempre ne 'l liquore della sciliva, e dilettasi molto nel bere, e ne' sapori umidi. Chi dubiterà ancora assegnare il tatto alla Terra? Conciosia che per tutte le parti del Corpo, che è terreno, sia il tatto: e ne i nervi, che sono molto terreni, s'adempia il toccare: e facilmente apprenda le cose, che hanno solidità e fondo che da la Terra procede. Di qui avviene che il Tatto, Gusto e Odorato, sentono solamente le cose che sono loro prossime: e sentendo molto patiscono: benché l'odorato apprenda cose più remote, che il gusto e il tatto. Ma l'audito apprende ancora cose più remote e non è tanto offeso: il viso ancora più di lungi adopera: e fa in momento quello che l'audito in tempo: perché prima si vede il baleno, che si oda il tuono. La Ragione piglia le cose remotissime. Perché non solamente le cose che sono nel mondo e presenti come il senso; ma eziandio quelle che sono sopra il Cielo, e quelle che sono state o saranno apprende. Per queste cose può essere manifesto, che di quelle sei forze della Anima, tre ne appartengono al Corpo e alla Materia: come è il Tatto, il Gusto e l' Odorato. E tre s'appartengono allo Spirito: e queste sono Ragione, Viso e Audito. E però quelle tre che declinano più a 'l Corpo, convengono più col Corpo che con l'Animo: e quelle cose che sono da loro comprese, conciosia che muovino il Corpo conveniente a loro, a mala pena pervengono infino a l'Anima: e sì come poco simili a lei, poco le piacciono. Ma l'altre tre, che sono remotissime da la Materia, convengono molto più con l'Anima: e pigliano quelle cose, che poco muovono il Corpo e l'animo muovono molto. Certamente gli Odori, Sapori, Caldo e simili qualità fanno al Corpo giovamento, o nocumento grande. Ma alla ammirazione e giudizio dello animo poco fanno: e mezzanamente da quello sono desiderate. Ma la ragione della incorporale verità, Colori, Figure, Voci, muovono poco e appena il corpo; ma assottigliano l'animo a ricercarne e il desiderio suo a sé rapiscono. Il cibo dello Animo è la verità: a trovar questa giovano gli occhi, e a lo implorarla gli orecchi: e però quelle cose che appartengono a la ragione, viso, e audito, lo animo desidera, a fine di se medesimo, come proprio nutrimento e quelle cose che muovono gli altri tre sensi, sono più tosto necessarie a conforto e nutrizione e generazione del corpo. Adunque l'Animo cerca queste, non per cagione di sé, ma d'altri, cioè del corpo.

E noi diciamo gli uomini amare quelle cose, le quali a fine di loro desiderano: quelle che per fine d'altri, non propriamente amare. Meritamente adunque vogliamo che lo Amore solamente a le scienze, figure, e voci si appartenga. E però quella grazia solamente che si truova in questi tre obbietti, cioè nella virtù dell'animo, figure e voci, perché molto provoca lo animo, si chiama *calos* cioè provocazione, da un verbo che dice *caleo*, che vuol dire provoco: e *calos* in greco significa in latino Bellezza. Grato è a noi il vero e ottimo costume dell'Animo: grata è la speziosa figura del corpo: grata la consonanza delle voci, e perché queste tre cose, l'animo come a lui accomodate e quasi incorporali, di più prezzo assai stima che l'altre tre: però è conveniente, che egli più avidamente queste ricerchi, con più ardore abbracci, con più veemenza si maravigli. E questa grazia di virtù, figura o voce, che chiama lo animo a sé e rapisce per il mezzo della ragione, viso e audito, rettamente si chiama Bellezza. Queste sono quelle tre Grazie, de le quali così parlò Orfeo: Splendore, Viridità e Letizia abbondante. Orfeo chiama splendore quella grazia e bellezza dell'animo, la quale nella chiarezza delle scienze e de' costumi risplende; e chiama viridità, cioè verdezza, la suavità della figura e del colore: perché questa massime nella verde gioventù fiorisce: e chiama letizia, quel sincero, utile e continovo diletto, che ci porge la Musica.

Essendo così, è necessario che la Bellezza sia una natura comune alla virtù, figure e voci. Perché noi non chiameremo qualunque di questi tre bello, se e' non fosse in tutti tre comune diffinizione della Bellezza. E per questo si vede, che la natura della Bellezza non può essere corpo. Perché se ella fusse corpo non converrebbe alle virtù dell'animo, che sono incorporali. Ed è tanto di lungi da essere corpo, che non solamente quella, che è nella virtù dell'animo, ma eziandio quella che è ne' corpi e nelle voci, non può essere corporea. Imperocché benché noi chiamiamo alcuni corpi belli, non sono però belli per la loro materia. Perché un medesimo corpo di uomo oggi è bello, e domani per qualche caso è brutto, come se altro fosse lo essere corpo, e altro l'essere bello. E non sono ancora i corpi belli per la loro quantità: perché alcuni corpi grandi e alcuni brevi appariscono formosi: e spesse volte, li grandi brutti e i piccoli formosi: e per il contrario, i piccoli brutti, e i grandi gratissimi. Ancora spesse volte avviene, che egli è simile bellezza in alcuni corpi grandi, e in alcuni piccoli, certamente queste due cose, Bellezza e Quantità in tutto debbono essere diverse. Oltre a questo, se ancora la formosità di qualunque corpo fusse nella grossezza del corpo quasi corporale, nientedimeno non piacerebbe a chi riguarda, in quanto ella fussi corporale: perché all'Animo piace la spezie di alcuna persona, non in quanto ella giace nella esteriore Materia, ma in quanto la immagine di

quella per il senso del vedere, dallo animo si prende: e quella immagine, nel vedere e nello animo, non può essere corporale, non essendo questi corporei. In che modo la piccola pupilla dell'occhio, tanto spazio del cielo piglierebbe, se lo pigliasse in modo corporale? in nessuno. Ma lo spirito in un punto tutta l'amplitudine del corpo, in modo spirituale e immagine incorporale riceve. All'animo piace quella spezie sola, che da lui è presa. E questa benché sia similitudine di un corpo estrinseco, niente di meno nello animo è incorporale. Adunque la spezie incorporale è quella che piace: e quello che piace, è grato: e quello che è grato, è bello. Di qui si conchiude, che lo amore a cosa incorporale si riferisce: e essa Bellezza è più tosto una certa spirituale similitudine della cosa, che spezie corporale. Sono alcuni, che hanno oppenione, la Pulcritudine essere una certa posizione di tutti i membri, o veramente commensurazione e proporzione, con qualche suavità di colori: l'oppenione dei quali noi non ammettiamo. Imperocché essendo questa disposizione delle parti solo nelle cose composte, nessune cose semplici spaziose sarebbero. Ma noi veggiamo pure i pari colori, i lumi, una voce, un fulgore d'oro, il candore dello ariento, la Scienza, l'Anima, la Mente, e Dio, le quali cose ci dilettano molto, come cose molto speciose. Aggiugnesi che quella proporzione include tutti i membri del corpo composto insieme: in modo che ella non è in alcuno dei membri di per sé, ma tutti insieme. Adunque qualunque de' membri in sé non sarà bello. Ma la proporzione di tutto il composto nasce pure dalle parti: onde ne risulta una absurdità, e questa è che le cose, che non sono per lor natura speziose, partorirebbero la Pulcritudine. Avviene eziandio spesse volte, che stando la medesima proporzione e misura de' membri, il corpo non piace quanto prima. Certamente oggi nel corpo vostro è la figura medesima che l'anno passato e non la medesima grazia. Nessuna più tardi invecchia che la figura: nessuna più tosto invecchia che la grazia. E per questo è manifesto non essere tutto uno figura e pulcritudine. Ed ancora spesso veggiamo essere in alcuno più retta disposizione delle parti e misura, che in un altro: l'altro nientedimeno non sappiamo perché cagione si giudica più formoso e più ardentemente si ama. E questo ci ammonisce, che dobbiamo stimare la formosità essere qualche altra cosa, oltre a la disposizione dei membri. La medesima ragione ci ammaestra, che non suspettiamo la Pulcritudine essere suavità di colori: perché spesse volte il colore in un vecchio è più chiaro: e in un giovane è maggior grazia. E nelli eguali d'età alcuna volta accade che quello che supera l'altro di colore è superato dall'altro di grazia e di bellezza. Però non ardisca alcuno affermare la spezie essere una ammistione di figura e di colori: perché così le scienze e le voci che mancano di colore e di figura, e ancora i colori e i lumi che non hanno determinata figura non

sarebbono degni di Amore. Oltre a questo la cupidità di ciascheduno, da poi che quello che si voleva si possiede, senza dubbio si adempie: come la fame e la sete per cibo e poto si quietano. Ma lo Amore per nessun aspetto o tatto di corpo si sazia. Adunque e' non cerca natura alcuna di corpo, e cerca pure la Bellezza. Onde e' si conchiude che ella non può essere cosa corporale. Per tutte queste cose si vede, che quelli che accesi d'Amore, hanno sete della Pulcritudine, se vogliono col beveraggio di questo liquore, spegnere l'ardentissima sete, bisogna ch' e' cerchino il dolcissimo Umore della Bellezza, per ispegnere la sete loro atroce, ch' è nel fiume della materia e ne' rivoli della quantità, figura e colori. O miseri Amanti in che luogo vi volgerete voi ? Chi fu quello che accese l'ardentissime fiamme, ne i vostri cuori ? Chi spegnerà il grande incendio ? Qui è la grande opera, e qui la fatica. Io ve lo dirò: ma attendete.

La Divina Potenzia supereminente, allo Universo, agli Angeli e agli animi da lei creati clementemente infonde, sì come a' suoi figliuoli quel suo raggio; nel quale è virtù feconda a qualunque cosa creare. Questo raggio divino in questi, come più propinqui a Dio, dipinge lo ordine di tutto il Mondo, molto più espressamente che nella materia mondana: per la qual cosa questa pittura del Mondo, la quale noi veggiamo tutta, negli Angeli e negli Animi è più espressa che innanzi agli occhi. In quelli è la figura di qualunque spera, del Sole, Luna e Stelle, delli Elementi, pietre, arbori, e animali. Queste pitture si chiamano nelli Angeli esemplari e idee: nelli animi ragioni e notizie: nella materia del Mondo, imagini e forme. Queste pitture son chiare nel Mondo: più chiare nell'Animo e chiarissimo sono nell'Angelo. Adunque un medesimo volto di Dio riluce in tre specchi posti per ordine, nell'Angelo, nell'Animo e nel corpo mondano: nel primo come più propinquo, in modo chiarissimo: nel secondo come più remoto men chiaro: nel terzo come remotissimo, molto oscuro. Dipoi la Santa Mente dello Angelo, perché non è da ministerio di corpo impedita, in se medesima si riflette: dove si vede quel volto di Dio nel suo seno scolpito: e veggendolo si maraviglia: e maravigliandosi con grande avidità a quello sempre si unisce. E noi chiamiamo Bellezza quella grazia del volto divino: e lo Amore chiamiamo avidità dello Angelo per la quale si invischia in tutto al volto divino: Iddio volesse, amici miei, che questo ancora avvenisse a noi. Ma l'animo nostro creato con questa condizione, che si circunda da corpo terreno, al ministerio corporale declina: dalla quale inclinazione gravato, mette in oblio il tesoro, che nel suo petto è nascoso. Dipoi che nel corpo terreno è involto, lungo tempo all'uso del corpo serve, e a questa opera sempre accomoda il senso: e accomodavi ancora la ragione più spesso che e' non debbe. Di qui avviene che l'animo non riguarda la Luce del volto divino che in lui sempre

splende, prima che il corpo sia già adulto, e la ragione sia desta: con la quale consideri il volto di Dio che manifestamente agli occhi nella macchina del Mondo riluce. Per la quale considerazione si innalza a risguardare quel volto di Dio che dentro allo animo risplende. E perché il volto del Padre a' figliuoli è grato, è necessario che il volto del Padre Iddio alli animi sia gratissimo. Lo splendore e la grazia di questo volto, o nello Angelo o nello Animo, o nella materia monda che si sia, si debbe chiamare universal Bellezza: e lo appetito che si volge inverso quella, è universal Amore. E noi non dubitiamo questa bellezza essere incorporale: perché nello Angelo e nello Animo, questa non essere corpo è manifesto: e ne' corpi ancora questa essere incorporale mostrammo disopra: e al presente di qui lo possiamo intendere, che lo occhio non vede altro, che lume di Sole: perché le figure, e li colori de' corpi, non si veggono mai, se non da lume illustrati: ed essi non vengono con la loro materia a lo occhio: e pur necessario pare, questi dover essere negli occhi, acciò che dagli occhi sieno veduti. Uno adunque lume di sole, dipinto di colori e figure di tutti i corpi in che percuote, si rappresenta a gli occhi: li occhi per l'aiuto di un lor certo raggio naturale pigliano il lume del Sole così dipinto: e poiché l' hanno preso, veggono esso lume, e tutte le dipinture che in esso sono. Il perché tutto questo ordine del Mondo che si vede, si piglia dagli occhi: non in quel modo che egli è nella materia de' corpi: ma in quel modo che egli è nella luce separato già dalla materia, necessariamente è senza corpo. E questo di qui manifestamente si vede, perché esso lume non può essere corpo: conciò sia che in un momento di Oriente in Occidente quasi tutto il Mondo riempie: e penetra da ogni parte il corpo della Aria e della Acqua senza offensione alcuna. E spandendosi sopra cose putride non si macchia. Queste condizioni alla natura del corpo non si convengono. Perché il corpo non in momento, ma in tempo si muove: e un corpo non penetra lo altro senza dissipazione dell'uno, o dell'altro o di ambedue. E due corpi insieme misti, con iscambievole contagione si turbano. E questo veggiamo nella confusione della Acqua e del Vino, del Fuoco e della Terra. Conciosia adunque che il lume del Sole sia incorporale, ciò ch'egli riceve, riceve secondo il modo suo. E però i colori, e le figure de' corpi, in modo spirituale riceve. E nel modo medesimo lui ricevuto da gli occhi si vede. Onde nasce che tutto l'ornamento di questo Mondo, che è il terzo volto di Dio, per la Luce del Sole incorporale, offerisce sé incorporale agli occhi.

(Ediz. G. Rensi, Lanciano 1914, pp. 61-9).

3. *LA PITTURA COME CREAZIONE E I SUOI RAPPORTI CON LE ALTRE ARTI*

LEONARDO DA VINCI, dal *Libro di pittura*

CHI SPREZZA LA PITTURA NON AMA LA FILOSOFIA NÉ LA NATURA. Se tu isprezzerai la Pittura, la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerai una sottile invenzione la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: aire e siti, piante, animali, erbe e fiori, le quali sono cinte d'ombra e lume; e veramente questa è scienzia e legittima figlia di natura, perché la Pittura è partorita d'essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipote di natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, delle quali cose è nata la Pittura. Adunque rettamente la chiameremo nipote di essa natura e parente d' Iddio.

DEITÀ DELL'ARTE. Il disegno è di tanta eccellenzia che non solo ricerca le opere di natura, ma infinite più che fa natura.

Tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual' è quella ch' è dall'uomo a Dio.

La deità ch' à la scienzia del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperocché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenzie di varii animali, piante, frutti, paese, campagne, ruine di monti, loghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro risguardatori, e ancora lochi piacevoli, suavi e dilettevoli di fioriti prati con vari colori, piegati da suave onde, dalli suavi moti di venti, riguardando dietro al vento che da loro si fugie; fiumi discendenti co' li empiti de' gran diluvii dalli alti monti, che si cacciono inanti le deradicate piante miste co' sassi, radici, terra e schiuma, cacciandosi inanzi ciò che si contrapone alla sua ruina; e il mare con le sue procelle contende e fa essa zuffa co' li venti, che con quello combatteno, levandosi in alto co' le superbe onde, e cade, e di quelle ruinando sopra del vento che percote le sue base, e lui richiudendo e incarcerando sotto di sé, quello straccia e divide. Misciandolo con le sue turbide schiume, co' quello sfoga l'arrabbiata sua ira; alcuna volta superato dai venti si fuggie dal mare, scorrendo per l'alte ripe delli vicini promontorii, dove superate le cime de' monti discende nelle opposite valli, e parte [resta] predata dal furore de' venti: e parte se ne fuggie dalli venti ricadendo in pioggia sopra del mare; e parte ne discende rui-

nosamente delli alti promontorii, cacciandosi innanzi ciò che s'oppone alla sua ruina; e spesso si scontra nella sopravegnente onda, e con quella urtandosi, si lev'al cielo, empiendo l'aria di confusa e schiumosa nebbia, la quale, ripercossa dai venti nelle sponde de' promontorii, genera oscuri nuvoli, li quali si fan preda del vento suo vincitore.

DIFFERENZA TRA PITTURA E POESIA. Tal proporzione è dall' immaginazione all'effetto, qual' è dall'ombra al corpo ombroso e la medesima proporzione è dalla Poesia alla Pittura, perché la Poesia pon le sue cose nell' immaginazione del lettore, e la Pittura le dà realmente fori dell'occhio, dal quale occhio riceve le similitudini non altrimente che s'elle fussino naturali; e la Poesia le dà senza essa similitudine, e non passano all' impressiva per la via della virtù visiva come la Pittura.

La Pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere, ma le lettere rappresentaño con più verità le parole che non fa la Pittura; ma diremo essere più mirabile quella scienza che rappresenta l'opere di natura, che quella che rappresenta l'opere dell'operatore, cioè l'opere degli uomini che sono le parole, com' è la Poesia e simili, che passano per la umana lingua.

Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, mista con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, misto co' la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de li miseri spaventati dalla orribile morte, in questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna fia consumata, innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta co' la sua scienzia, e la tua lingua sarà impedita dalla sete, e il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu co' parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra. Nella qual pittura non manca altro che l'anima delle cose finte, e in ciascun corpo è l' integrità di quella parte, che per un sol aspetto può dimostrarsi, il che lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia, a ridire tutti li movimenti de li operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e lor ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone innanzi; e a questa non manca se non il romore delle macchine, e le grida de li spaventanti vincitore, e le grida e pianti de li spaventati, le quali cose ancora il poeta non può rappresentare al senso dell'audito. Diremo adunque che la Poesia essere scienzia che sommamente opera nelli orbi, e la Pittura fare il medesimo nelli sordi. Ma tanto resta più degna la Pittura, quanto ella serve a miglior senso.

Solo il vero uffizio del poeta è fingere parole di gente che insieme parlino, e sol queste rappresenta al senso dell'audito tanto come naturali, perché

in sé sono naturali create dall'umana voce, e in tutte l'altre consequenzie è superato dal pittore. Ma molto più sanza comparazione son le varietà in che s'astende la Pittura che quelle in che s'astendono le parole, perché infinite cose farà il pittore che le parole non le potrà nominare per non aver vocaboli appropriate a quelle. Or non vedi tu che, se 'l pittore vol fingere animali o diavoli nell'inferno, con quanta abbondanzia d'invenzione egli trascorre?

Che ti move, o omo, ad abbandonare le tue abitazioni della città, e lasciare li parenti e amici, ed andare in lochi campestri per monti e valli, se non la naturale bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruisci? e se il poeta vole in tal caso chiamarsi anco lui pittore, perché non pigliavi tali siti descritti dal poeta e startene in casa sanza sentire il soperchio calore del sole? o non t'era questo più utile e men fatica, perché si fa al fresco e sanza moto e pericolo di malattia? ma l'anima non potea fruire il benefizio de li occhi, finestre delle sue abitazioni, e non potea ricevere le spezie de li allegri siti, non potea vedere l'ombrose valli rigate dallo scherzare de li serpeggianti fiumi, non potea vedere li vari fiori, che con loro colori fanno armonia all'occhio, e così tutte le altre cose che ad esso occhio rappresentare si possono. Ma se il pittore, nelli freddi e rigidi tempi dell' inverno, ti pone innanti li medesimi paesi dipinti, ed altri ne' quali tu abbi ricevuto li tuoi piaceri, appresso a qualche fonte, tu possi rivedere te, amante con la tua amata nelli fioriti prati, sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante, non riceverai tu altro piacere che a udire tale effetto descritto dal poeta?

La Pittura è una poesia muta, e la Poesia una pittura cieca e l'una e l'altra va imitando la natura quanto è possibile alle lor potenzie, e per l'una e per l'altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Apelle co' la sua Calunnia.

Ma della Pittura, perché serve all'occhio, senso più nobile, ne risulta una proporzione armonica, cioè che — sì come molte varie voci insieme aggionte ad un medesimo tempo, ne risulta una proporzione armonica, la quale contenta tanto il senso dell'audito, che li auditori restano con stupente admirazione, quasi semivivi — ma molto più farà le proporzionali bellezze d'un angelico viso, posto in pittura, dalla quale proporzionalità ne risulta un armonico concento, il quale serve all'occhio in uno medesimo tempo che si faccia dalla musica all'orecchio, e se tale armonia delle bellezze sarà mostrata all'amante di quella, di che tale bellezze sono imitate, senza dubbio esso resterà con istupenda admirazione e gaudio incomparabile e superiore a tutti l'altri sensi.

Ma della Poesia, la quale s'abbia astendere alla figurazione d'una perfetta bellezza, co' la figurazione particolare di ciascuna parte, della quale si

compone in Pittura la predetta armonia, non ne risulta altra grazia, che si facessi a far sentir nella musica ciascuna voce per sé sola in vari tempi, delle quali non si comporrebbe alcun concento, come se volessimo mostrare un volto a parte a parte, sempre ricoprendo quelle che prima si mostrarno, delle quali dimostrazioni l'oblivione non lascia comporre alcuna proporzionalità d'armonia, perché l'occhio non le abbraccia co' la sua virtù visiva a un medesimo tempo.

DISPUTA DEL POETA E DEL PITTORE. Dice il poeta che la sua scienzia è invenzione e misura, e questo è il semplice corpo di Poesia: invenzione di materia e misura nei versi; e che ei si veste poi di tutte le scienzie. Al quale risponde il pittore d'avere li medesimi obblighi nella scienzia di Pittura, cioè invenzione e misura; invenzione nella materia che lui debbe fingere, e misura nelle cose dipinte, acciocché non sieno sproporzionate; ma che ei non si veste di altre scienzie, anzi che l'altre in gran parte si vestono della Pittura, come l'astrologia, che fa nulla senza la prospettiva, la quale è principal membro d'essa Pittura, cioè l'astrologia matematica, non dico della fallace giudiciale (perdònemi chi per mezzo delli sciocchi ne vive).

Dice il poeta che descrive una cosa, che ne rappresenta un'altra piena di belle sentenze. Il pittore dice aver in arbitrio di far il medesimo e in questa parte anco egli è poeta; e se 'l poeta dice di far accendere li omini ad amare, ch' è cosa principale della specie di tutti l'animali, il pittore ha potenzia di fare il medesimo, tanto più che lui mette innanti all'amante la propria effigie della cosa amata, il quale spesso fa con quella baciandola e parlandole quello che non farebbe con le medesime bellezze posteli innanti dallo scrittore; e tanto più supera gl' ingegni de li omini, che l' induce ad amare e innamorarsi di pittura che non rappresenta alcuna donna viva, e già intervenne a me fare una pittura che rappresentava una cosa divina, la quale, comperata dall'amante di quella, volle levarne la rappresentazione di tal deità per poterla baciare sanza sospetto. Ma infine la coscienza vinse li sospiri e la libidine, e fu forza ch'ei se la levasse di casa. Or va tu, poeta, descrivi una bellezza sanza rappresentazioni di cosa viva, e desta li uomini con quella a tali desideri ! Se tu dirai: io ti descriverò l' inferno o 'l paradiso e altre delizie o spaventi, il pittore ti supera perché ti metterà innanti cose che, tacendo, diranno tali delizie, o ti spaventeranno, e ti movono l'animo a fuggire.

Move più presto li sensi la Pittura che la Poesia. E se tu dirai che co' le parole tu leverai un popolo in pianto o in riso; io ti dirò che non sei tu che muove, egli è l'oratore, e è una scienzia che non è Poesia.

Ma il pittore muoverà a riso, ma non a pianto, perché il pianto è maggior accidente che è 'l riso.

Uno pittore fece una pittura che chi la vedeva subito sbadigliava, e tanto replicava tale accidente quanto si teneva l'occhi alla pittura, la quale ancora lei era finta a sbadigliare....

E se tu scriverai la figura d'alcuni dei, non sarà tale scrittura nella medesima venerazione che la iddea dipinta, perché a tale pittura sarà fatto di continuo voti e diverse orazioni e a quella concorreranno varie generazioni di diverse provincie e per li mari orientali. E da tali si dimanderà soccorso a tal pittura e non alla scrittura.

La musica si dee chiamare sorella e minore della pittura. La Musica non è da esser chiamata altro che la sorella della Pittura, con ciò sia che essa è subietto dell'udito, secondo senso all'occhio, e compone armonia con la congionzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, li quali tempi circondano la proporzionalità de' membri, di che tale armonia si compone, non altrimenti che si faccia la linea circonferenziale le membra, di che si genera la bellezza umana.

Ma la Pittura eccelle e signoreggia la Musica, perché essa non more immediate dopo la sua creazione, come la sventurata Musica, anzi resta in essere e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superfizie. O maravigliosa scienzia, tu riservi in vita le caduche bellezze dei mortali, le quali hanno più permanenzia che le opere di natura, le quali di continuo sono variate dal tempo, che le conduce alla debita vecchiezza. E tale scienzia ha tale proporzione con la divina natura, quale hanno le sue opere con le opere di essa natura, e per questo è adorata.

Differenzia tra la pittura e la scoltura. Tra la Pittura e la Scoltura non trovo altra differenzia, senonché lo scultore conduce le opere con maggior fatica di corpo che il pittore, ed il pittore conduce le opere sue con maggior fatica di mente. Provasi così esser vero: con ciò sia che lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consumare il marmo o altra pietra soperchia, ch'eccede la figura che dentro a quella si rinchiude, con esercizio meccanicissimo, accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata e tutto infarinato di polvere di marmo che pare un fornaio, e coperto di minute scaglie che pare gli sia fioccato addosso, e l'abitazione imbrattata e piena di scaglie e di polvere di pietre. Il che tutto al contrario avviene al pittore (parlando dei pittori e scultori eccellenti), imperocché il pittore con grande agio siede dinanzi alla sua opera, ben vestito, e move il lievis-

simo pennello con li vaghi suoi colori, e ornato di vestimenti come a lui piace, ed è l'abitazione sua piena di vaghe pitture e pulita, ed accompagnato spesse volte di musiche, o lettori di varie e belle opere, le quali, sanza strepito di martelli o altro rumore misto, sono con gran piacere udite.

La Pittura è di maggior artificio e meraviglia che la Scoltura, percioché necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e che sia interprete infra essa natura e l'arte, commentando con quella le cause delle sue dimostrazioni costrette dalla sua legge, e in che modo le similitudini delli obietti circostanti all'occhio concorrino colli veri simulacri alla pupilla dell'occhio, e infra gli obietti eguali in grandezza quale si dimostrerà più o meno oscuro o più o meno chiaro, e infra le cose di eguale bassezza quale si dimostrerà più o men bassa, e di quelle che sono poste in altezza eguale, quale si dimostrerà più o men alta, e delli obbietti eguali posti in varie distanzie perché si dimostreranno men noti l'un che l'altro. E tale arte abbraccia e restringe in sé tutte le cose visibili, il che far non può la povertà della Scoltura, cioè: li colori di tutte le cose e loro diminuzioni; questa figura le cose trasparenti, e lo scultore ti mostrerà le naturali sanza suo artefizio; il pittore ti mostrerà varie distanzie con variamento del colore dell'aria interposto fra li obietti e l'occhio, egli le nebbie, per le quali con difficoltade penetrano le spezie delli obietti, egli le pioggie, che mostrano dopo sé li nuvoli, con monti e valli, egli la polvere, che mostrano in sé e dopo sé li combattenti di essa motori, egli li fiumi più o men densi, questo ti mostrerà li pesci scherzanti infra la superfizie delle acque e il fondo suo, egli le pulite giare con vari colori posarsi sopra le lavate arene del fondo dei fiumi, circondati dalle verdeggianti erbe, dentro alla superfizie dell'acqua, egli le stelle in diverse altezze sopra di noi e così altri innumerabili effetti, alli quali la Scoltura non aggionge.

Adoperandomi io non meno in Scoltura, che in Pittura, e facendo l'una e l'altra 'n un medesimo grado, mi pare, con picciola imputazione, potere dare sentenzia quale sia di maggiore ingegnio e difficultà e perfezione l'una che l'altra. Prima, la Scoltura è sottoposta a certi lumi, cioè di sopra, e la Pittura porta per tutto con seco lume e ombra; e 'l lume e l'ombra è la importanzia adunque della Scoltura. Lo scultore in questo caso è aiutato dalla natura del rilievo, che lo genera per sé, e 'l pittore per accidentale arte lo fa ne' lochi dove ragionevolmente lo farebbe la natura. Lo scultore non si può diversificare nelle varie nature de' colori delle cose; la Pittura non manca in parte alcuna. Le prospettive delli scultori non pareno niente vere; quelle del pittore paiano a centinara di miglia di là dell'opera. La prospettiva aerea è lontana dalla loro opera; non possano figurare li corpi transparenti, non possano figurare i luminosi, non linee reflesse, non corpi

lucidi come specchi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri e infinite cose che non si dicano per non tediare.

Ciò ch'ell' ha è che la è più resistente al tempo, benché ha simile resistenzia la pittura fatta sopra rame grosso coperto di smalto bianco, e sopra quello dipinto con colori di smalto, e rimesso in foco, e fatto cocere. Questa per eternità avanza la scoltura. Potran dire che dove fanno un errore non esser facile il racconciare. Questo è tristo argomento: a volere provare che una ismemorataggine irremediabile faccia l'opera più degna! Ma io dirò bene che lo ingegnio del maestro fia più difficile a racconciare, che fa simili errori, che non è racconciare l'opera da quello guasta. Noi sappiamo bene che quello che sarà pratico e bono non farà simili errori, anzi con bone regole andrà levando tanto poco per volta, che ven conducerà sua opera. Ancora: lo scoltore, se fa di terra o cera, può levare e porre, e quand' è terminata, con facilità si gitta di bronzo, e questa è l'ultima operazione e la più premanente ch'abbi la Scultura, imperocché quella ch' è sola di marmo è sottiposta alle ruine che non la 'n bronzo.

Adunque quella pittura fatta in rame che si può, con i metodi della Pittura, levare e porre, è pari al bronzo, ché quando facevi prima l'opera di cera, ancor si poteva levare e porre. Se questa scoltura di bronzo è eterna questa di rame o di vetro è eternissima; se il bronzo rimane nero e brutto, questa è piena di vari e vaghi colori e d' infinite varietà. Della quale come di sopra è, se tu volessi dire solamente della pittura fatta in tavola, di questa son io contento dare la sentenza con la Scoltura, dicendo così: come la Pittura è più bella e di più fantasia e più copiosa, e la Scoltura più durabile, e altro non ha.

La Scoltura con poca fatica mostra quel che l' è; la Pittura pare cosa miraculosa a far parere palpabile le cose impalpabile, rilevate le cose piane, lontane le cose vicine! In effetto la Pittura è ornata d' infinite speculazione, che la Scoltura no' le adopera.

(Testo edito da G. Fumagalli, *Leonardo omo sanza lettere*, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 235-48).

4. *SULLA NATURA DIVINA DELLA PROPORZIONE DELL'ARTE*

L. Pacioli, dal *De divina proportione*

Parme del nostro tractato, excelso Duca, el suo condecente titulo dover essere dela divina proportione. E questo per molte simili convenientie quali trovo in la nostra proportione, dela quale in questo nostro utilissimo di-

scorso intendemo a epso Dio spectanti. Dele quali fra l'altre quatro ne prendaremo a sufficentia del nostro proposito. La prima è che lei fia una sola e non più. E non è possibile di lei asegnare altre specie né differentie. La quale unità fia el supremo epiteto de epso Idio secondo tutta la scola theologica e anche philosophica. La seconda convenientia è dela sancta trinità. Cioè sì commo in divinis una medesima substantia fia fra tre persone, Padre Figlio e Spirito sancto, così una medesima proportione de questa sorte sempre conven se trovi fra tre termini, e mai né in più né in manco se pò retrovare, commo se dirà. La terza convenientia è che, sì commo Idio propriamente non se pò diffinire né per parolle a noi intendere, così questa nostra proportione non se pò mai per numero intendibile asegnare né per quantità alcuna rationale exprimere: ma sempre fia occulta e secreta e dali Mathematici chiamata irrationale. La quarta convenientia è che, sì commo Idio mai non se pò mutare e fia tutto in tutto e tutto in ogni parte, così la presente nostra proportione sempre in ogni quantità continua e discreta, o sienno grandi o sienno picole, fia una medesima e sempre invariabile e per verun modo se pò mutare né anco per intellecto altramente apprendere, commo el nostro processo demostrarà. La quinta convenientia se pò non immeritatamente ale predicte arogere, cioè: sì commo Idio l'essere conferisce ala virtù celeste per altro nome detta quinta essentia e madiante quella ali altri quatro corpi semplici, cioè ali quatro elementi, terra, acqua, aire e fuoco, e per questi l'essere a cadauna altra cosa in natura, così questa nostra sancta proportione l'esser formale dà (secondo l'antico Platone in suo *Timeo*) a epso cielo atribuendoli la figura del corpo detto Duodecedron, altramente corpo de 12 pentagoni. El quale, commo de sotto se mostrarà senza la nostra proportione non è possibile poterse formare. E similmente a ciascuno de li altri elementi sua propria forma asegna fra loro per niun modo coincidenti: cioè al fuoco la figura pyramidale detta tetracedron; a la terra la figura cubica detta exacedron; a l'aire la figura detta octocedron; e a l'acqua quella detta ycocedron. E queste tal forme e figure dali sapienti tutti corpi regulari sonno nuncupate, comme separatamente di sotto de cadauno se dirà. E poi medianti sti a infiniti altri corpi detti dependenti. Li quali 5 regulari non è possibile tra loro poterse proportionare né dala spera poterse intendere circonscriptibili senza la nostra detta proportione. El che de sotto tutto apparerà. — Le quali convenientie, benché altre assai se ne potesse adure, queste ala condecente denominazione del presente compendio sienno per sufficientia assegnate. Questa nostra proportione, excelso Duca, è de tanta prerogativa e de excellentia degna quanto dir mai se potesse per respecto dela sua infinita potentia, conciosia che senza sua notitia moltissime cose de admiratione dignissime né in philosophia né in alcuna altra

scientia mai a luce poterieno pervenire. El qual dono certamente dala invariabile natura deli superiori principii, commo dici el gran philosopho Campano nostro famosissimo mathematico sopra la decima del 14., gli è concesso. Maxime vedendo lei esser quella che tante diversità de solidi si de grandezza si de moltitudine de basi sì ancora de figure e forme con certa irrationale simphonia fra loro acordi. Commo nel nostro processo se intenderà ponendo li stupendi effecti quali (de una linea secondo lei divisa) non naturali ma divini veramente sonno d'appellare.

(Testo edito da A. Guzzo
in *Quattrocento*, « Filosofia », IV, 2 [1953], pp. 282-3).

5. *UN' INTERPRETAZIONE DELLA CATARSI ARISTOTELICA*

F. Robortello, dalle *Explicationes in librum Aristotelis de arte poetica*.

Se qualcuno chiedesse quale sia il pensiero di Aristotele intorno alla tragedia, risponderei che egli pensa che, attraverso la recitazione e la contemplazione, si purificano queste due passioni: la pietà e il terrore. Infatti, mentre gli uomini partecipano alle recite, essi ascoltano e vedono delle persone che dicono e fanno tali cose che molto si avvicinano alla realtà stessa: si abituano a soffrire, a temere, ad aver pietà. Perciò avviene che, quando a quelle stesse persone accadrà qualche accidente umano, si dorranno e temeranno di meno; è infatti necessario, viceversa, che chi non ha mai provato dolore per qualche sventura soffra poi più intensamente se gli accadrà inaspettatamente qualcosa di calamitoso. Aggiungi che spesso gli uomini soffrono e temono per nulla; mentre invece i poeti nelle rappresentazioni delle loro tragedie presentano persone e argomenti molto degni di pietà, tali che chiunque, per quanto sapiente, debba temerli: gli uomini così imparano quali siano quelle cose che giustamente suscitano la commiserazione e il pianto e quali quelle che incutono timore. Infine gli ascoltatori e spettatori delle tragedie ne traggono questo giovamento, che è poi grandissimo, essendo il destino comune a tutti i mortali e non essendoci nessuno che non sia soggetto alle sventure: gli uomini cioè sopportano più facilmente se accadrà loro qualche avversità, e quindi si sorreggono con una consolazione certamente solidissima, poiché si ricordano che la stessa cosa accadde già ad altri.... Proclo, filosofo dottissimo, nelle sue questioni di poetica tratte dal terzo libro delle *Leggi* di Platone, si accorge che intorno a questo argomento v' è un grande dissidio fra Aristotele e Platone. E quindi egli stesso,

dopo aver riferito il pensiero di Aristotele, subito cerca di confutarlo.... Dunque Proclo confuta il pensiero di Aristotele con questi argomenti, all'incirca. Ogni μιμητικόν (com'egli stesso dice) di diversi costumi facilmente penetra negli animi degli ascoltatori, poiché li colpisce grandemente per la sua molteplice imitazione e li devìa dalla retta via e dalla loro educazione; infatti quali sono le cose che vengono espresse attraverso l'imitazione, altrettali devono divenere necessariamente anche gli stimoli che, mossi dalla loro forza, spingono in direzioni diverse gli ascoltatori. Ciò poi è alienissimo dalla virtù, perché la virtù è qualcosa di semplice e di similissimo allo stesso Dio. Per questo diciamo che eccelle soprattutto τὸ ἕν. Occorre infatti che colui che vuol seguire ciò che noi chiamiamo semplice, fugga quella ποικιλίαν che è ad esso contraria; e se essa si trova negli animi, questi andranno purificati. Dunque la tragedia e la commedia, essendo imitazioni di cose molteplici, sono da evitarsi: infatti riempiono la vita di quei mali che provengono dall'imitazione molteplice.... Infatti Platone non approva la ποικιλίαν; poiché se la poesia mira all'utilità e all'educazione degli uomini, non bisogna imitare nessun altro all'infuori degli uomini buoni e sapienti. Infatti (come afferma Proclo nella prima questione) gli uomini godono delle imitazioni per la loro stessa natura: e quindi siamo tutti φιλόμυθοι.... Dunque quell'imitazione ποικίλη è piacevolissima, ma non è utile all'educazione degli uomini.

(trad. A. Plebe sul testo edito da G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954, pp. 72-3).

II

L'ESTETICA DEL SECONDO CINQUECENTO

1. *L'aristotelismo estetico.* Mentre la prima metà del Cinquecento si chiudeva con la pubblicazione del commento del Robortello alla *Poetica* di Aristotele, la sua seconda metà può considerarsi aperta, in campo estetico, dal *Naugerius sive de Poetica dialogus* del Fracastoro, apparso nel 1555. In effetti, tutta la seconda metà del Cinquecento è appunto dominata da quelle polemiche *pro* e *contra* la concezione aristotelica della poesia, che trovano nel Fracastoro la loro prima chiara presentazione. Il tentativo fondamentale del Fracastoro è quello di congiungere la concezione aristotelica della poesia con quella platonica. Per lui l'arte non può essere « inganno » (secondo la nota teoria gorgiana), bensì dev'essere, platonicamente, l'intuizione sensibile dell'idea. Questa intuizione però non è nulla d'irrazionale, come volevano i neoplatonici, bensì è costituita proprio dallo « splendore razionale » che è nella struttura stessa dell'universo: da quell'armonia razionale, cioè, che era stata teorizzata da Aristotele.

Cinque anni dopo l'apparizione dell'opera del Fracastoro, cioè nel 1560, uscivano i *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poëtarum* del Vettori. Egli ha l'indubbio merito di aver insistito più energicamente di altri sulla natura razionale della connessione dei testi poetici: « Intelligitur autem ex verbis auctoris, facta δι' ἄλληλα contraria esse eorum, quae vocat ἀπὸ τύχης: quae namque casu et a fortuna geruntur, non sunt inter se nexa mutuo ullo vinculo, ac temere fiunt: quae vero δι' ἄλληλα vocat, ideo vocata sunt illo modo, quia alterum ex altero manat, atque inde aptum est »[1]. La legge della coerenza e della razionalità è quindi, per il Vettori, la legge suprema dell'arte poetica.

Più variamente articolata è la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* di Lodovico Castelvetro, apparsa nel 1570. Il Castelvetro cercò di rivivere e sistemare tutti i punti fondamentali della dottrina aristotelica; in questo modo egli finì per stabilire quei precetti e quelle regole che dominarono tanta parte della critica letteraria posteriore: primo fra tutti quello delle *tre unità* del dramma. Queste regole non si trovavano ancora cristallizzate e fissate nella *Poetica* di Aristotele: fu appunto il Castelvetro a stabilirle in forma rigorosa, creando così quel connubio fra aristotelismo e precettismo, che diventerà poi tradizionale nella storia dell'estetica. Ogni « genere letterario » venne così sistemato e caratterizzato sulla base delle

[1] Cit. da G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento* cit., p. 95.

regole ad esso proprie. La questione fondamentale, a proposito di generi letterari, fu quella di sostituire alla bipartizione aristotelica tra poesia drammatica e poesia narrativa la tripartizione in poesia drammatica, epica e lirica. Quest'ultimo genere era, del resto, già presente anch'esso in Aristotele sotto l'aspetto di « ditirambo »[1].

Quanto alla teoria generale della poesia, il Castelvetro, riprendendo la teoria aristotelica, sostiene che la poesia ha una maggiore universalità della storia, perché non si riferisce al reale individuale, ma al possibile universale. Idee analoghe si ritrovano anche nei *Poetices Libri VII* dello Scaligero, apparsi nel 1561, negli analoghi commenti aristotelici del Segni (1549), del Maggi (1550), del Piccolomini (1575); nelle poetiche del Daniello (1536), del Varchi (1555), del Minturno (1559), e, in Inghilterra, nella aristotelica *Apologie for Poetrie* di Philip Sidney (1579). Così lo Scaligero contrappone alla natura come regno del casuale l'arte come regno dell'armonia e del razionale. Nello stesso Scaligero però la dottrina aristotelica viene ormai interpretata in senso didascalico, per cui la mimesi artistica diventa in lui il *finis medius ad illum ultimum qui est docendi cum delectatione.* E non diversamente il Piccolomini sostiene che il fine della poesia è quello di « giovare dilettando ».

Un atteggiamento assai meno rigido fu invece quello sostenuto da Giambattista Giraldi Cinzio nel suo *Discorso intorno al comporre de' romanzi* del 1554. Il Giraldi Cinzio difese cioè l'esistenza anche di un quarto genere letterario, cioè il romanzo, accanto ai tre generi letterari teorizzati dall'aristotelismo più rigido. Tuttavia anch'egli non usciva dall'ambito dell'aristotelismo, anzi cercava di portare le regole aristoteliche della drammatica anche nell'ambito della nuova tradizione poetica del Boiardo e dell'Ariosto; a proposito della quale egli proponeva quale surrogato delle tre unità aristoteliche l'unità costituita dal fatto che uno solo sia l'eroe del poema. Però questa nuova, più elastica interpretazione dell'aristotelismo è già connessa alla reazione antiaristotelica che si sviluppava, nello stesso secondo Cinquecento, contro i teorici dell'aristotelismo.

2. *L'antiaristotelismo e l'estetica di Campanella.* Al centro delle dispute del secondo Cinquecento intorno all'aristotelismo stanno alcuni scritti minori del più noto poeta italiano di questo periodo, cioè il Tasso. Nel suo dialogo *Il Minturno o vero de la bellezza* egli cerca sostanzialmente di contrapporre l'estetica neoplatonica a quella aristotelica. Egli non rinnega la dottrina di Aristotele, ma la interpreta in maniera del tutto svincolata dal precettismo dei generi letterari, rifacendosi direttamente ad Aristotele, come appare da una lettera a Scipione Gonzaga[2]: « Né tragici io chiamo solamente gl' infelici di fine (sebbene questi maggiormente son tragici), perché la infelicità del fine, come testimonia Aristotele,

[1] Cfr. al proposito M. FUBINI, *Critica e poesia*, p. 184 sgg.
[2] T. TASSO, *Lettere*, I, p. 179; cfr. il brano riportato nella parte antologica.

non è necessaria nella tragedia; ma tragici chiamo tutti quelli che son perturbati con grandi e meravigliosi accidenti, e grandemente patetici; e tale è l'amore di Erminia, della quale accennerei volentieri nel poema il fine, e 'l vorrei santo e religioso ». Questo stesso ideale di una poesia svincolata da rigide regole si trova già nei tre giovanili *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso, scritti intorno al 1570, dove egli si propone come ideale un equilibrio tra una multiforme varietà e una razionale unità.

Nonostante questa sua avversione alle regole fisse, il Tasso non è tuttavia ancora in polemica contro Aristotele. L'esplicita polemica antiaristotelica si trova invece in Francesco Patrizi, sia nel suo trattato di retorica, *Della Retorica dieci dialoghi, nelli quali si favella dell'arte oratoria con ragioni repugnanti dell'opinione, che intorno a quella ebbero gli antichi scrittori* (1562); sia nel suo trattato di poetica, *Della Poetica, la Deca disputata. Nella quale, e per istoria, e per ragioni e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica a dì nostri vanno intorno* (1586). Gli argomenti contro cui il Patrizi combatte la retorica aristotelica sono stati ben enucleati e riassunti dal Garin: « Nel 1562, mentre il Concilio stava per concludersi, nelle materie civili i duplici discorsi che scendevano in campo a sfidarsi in aperta e cortese battaglia, apparivano ormai segni di tempi turbati e pericolosi; e sul piano scientifico, innanzi alle trionfanti ragioni matematiche, le " infinite " conoscenze dell'esperienza sembravano inutili e vane. Il saggio fugge dalle " ombre " verso la gran luce delle idee, magari rivelate e tenute per fede, e da esse deduce rigorosamente tutto. Non v'è più posto al mondo per gli oratori, ma solo per gli interpreti autorizzati, per i " dottori " »[1]. In campo poetico il Patrizi è non meno decisamente antiaristotelico. Egli nega la concezione della poesia come mimesi e nega la possibilità di distinguere la poesia dalla storia come l'universale dal particolare. L'essenza della poesia è vista invece dal Patrizi nella forza dell'entusiasmo, cioè quell'elemento che la tradizione platonica e neoplatonica aveva sempre considerato, a partire dal *Fedro* di Platone, come la sorgente prima di ogni poesia.

Una polemica meno estesa, ma più robusta ed efficace contro la poetica aristotelica s' incontra, quasi contemporaneamente ai dialoghi *Della Poetica* del Patrizi, nel primo *Dialogo* della prima parte degli *Eroici Furori* di Giordano Bruno, apparsi nel 1585. La polemica del Bruno non è tanto rivolta contro l'estetica aristotelica in generale quanto contro il precettismo delle « regole » derivato da quell'estetica. Il Bruno cioè combatte tanto l' idea che le regole siano necessarie alla poesia quanto l' idea che la poesia debba essere imitazione: « Sì che, come Omero nel suo geno non fu poeta che pendesse da regole, ma è causa delle regole che serveno a coloro che son più atti ad imitare che ad inventare; e son state raccolte da colui che non era poeta di sorte alcuna, ma che seppe raccogliere le regole di quell'una sorte, cioè dell'omerica poesia, in serviggio di qualch'uno che

[1] E. Garin, *Alcuni aspetti delle retoriche rinascimentali*, in *Testi umanistici sulla Retorica* cit., p. 36.

volesse doventar non un altro poeta, ma un come Omero, non di propria musa, ma scimia della musa altrui.... Conchiudi bene, che la poesia non nasce da regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da la poesia; e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti». Anche questo concetto di *geno* che il Bruno contrappone alle «regole» aristoteliche è evidentemente una derivazione platonica, come il concetto di «entusiasmo» del Patrizi.

Il secondo Cinquecento si concludeva proprio con una delle più note opere di poetica della letteratura filosofica italiana, la *Poetica* di Tommaso Campanella, apparsa nel 1596 (e che venne poi da lui riscritta e rielaborata in una successiva edizione in latino). La *Poetica* campanelliana fu variamente giudicata e ancor oggi non v'è ancora un'opinione concorde su di essa. Alcuni hanno visto in essa un momento fondamentale nella storia dell'estetica italiana; così Gioberti giungeva addirittura a scrivere: «il Campanella si è il primo dopo Aristotele, che abbia scritto una *Poetica* indipendentemente dalle leggi della consuetudine»[1]. Il Trabalza invece, nel suo noto studio sull'estetica umanistica e rinascimentale, ritiene che la poetica campanelliana, nonostante le sue ribellioni talora più appariscenti che reali ad Aristotele, rimanga tuttavia «di struttura essenzialmente classica, aristotelico-oraziana secondo il tipo della Rinascenza»[2]. Persino in campo crociano le opinioni al proposito non sono concordi: mentre il Croce accusava di rozzezza l'estetica di Campanella, il Fubini gli obietta che «quella stessa rozzezza, lo stesso moralismo, la stessa insistenza sulla *verità* della poesia, hanno un loro significato, in quanto non hanno origine da un' inerzia intellettuale, bensì da esigenze fortemente e appassionatamente sentite»[3]. Nel suo complesso la poetica campanelliana sorge da una reazione contro la poetica aristotelica; non tanto però contro la genuina poetica aristotelica, quanto contro il precettismo degli aristotelici del Cinquecento. Per il Campanella la differenza tra poesia e storia non è più quindi quella aristotelica tra universale e particolare, ma diviene puramente formalistica: «la differenza consiste principalmente nella forma della elocuzione».

La *elocuzione* diviene quindi in Campanella il carattere distintivo della poesia: «dunque — egli scrive — al poeta resta solo l'elocuzione di proprio». Ed ugualmente formalistica è, per Campanella, la differenziazione tra la poesia e le scienze: «quelle scienze s' insegnano a fatica, e la poetica burlando e cantando». Questo aspetto dell'estetica del Campanella, che è forse l'essenziale, pone ormai la sua *Poetica* quasi a cavallo tra due epoche diverse: da un lato il Rinascimento ormai tramontante, dall'altro le nuove poetiche seicentesche del Barocco.

[1] Cit. da L. Firpo in *Tutte le opere di T. Campanella*, a cura di L. Firpo, I, Milano, 1954, p. 1413.

[2] C. Trabalza, *La critica letteraria dai primordi dell'Umanesimo all'età nostra*, Milano 1915, p. 264.

[3] Il giudizio di B. Croce è in *Discorsi di varia filosofia*, Bari 1945, II, pp. 220-1. La frase del Fubini è nella recensione al libro di A. Buch, *Italienische Dichtungslehren*, Tübingen 1922, in «Giornale storico della letteratura italiana», 130 (1953), pp. 377-8.

BIBLIOGRAFIA

Oltre alle opere già citate del BORINSKI, dello SPINGARN, del TRABALZA, del GARIN, del DELLA VOLPE, del VASOLI:

SULL' ARISTOTELISMO NEL SECONDO CINQUECENTO

G. TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo*, Torino 1920.

W. BULLOCK, *Italian Sixteenth Century Criticism*, in «Modern Language Notes», 1926.

A. FUSCO, *La Poetica del Castelvetro*, Napoli 1904.

B. WEINBERG, *Castelvetros Theory of Poetics*, in «Critics and Criticism», by R. S. Crane, Chicago 1952.

F. PELLEGRINI, *Fracastoro*, Trieste 1948.

G. GUERRIERI-CROCETTI, *G. B. Giraldi Cinzio e il pensiero critico del secolo XVI*, Genova-Roma-Milano 1932.

SULL' ESTETICA ANTIARISTOTELICA DEL SECONDO CINQUECENTO

H. M. BRIGS, *Tassos Theory of Epic Poetry*, in «Modern Language Rev.», XXV (1930).

B. T. SOZZI, *La poetica del Tasso*, in «Torquato Tasso», Milano 1957, pp. 55-114.

L. LAMPRECHT, *Zur Theorie der humanistischen Geschichtsschreibung. Mensch und Geschichte bei F. Patrizi*, Zürich 1950.

V. SPAMPANATO, *Anti-petrarchismo del Bruno*, Napoli 1900.

A. BUCH, *Italienische Dichtungslehren*, Tübingen 1922.

L. FIRPO, introduzione all'ediz. crit. di T. CAMPANELLA, *Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino*, Roma 1944, pp. 5-73; cfr. anche i commenti alla *Poetica* italiana e alla *Poetica* latina del Campanella in *Tutte le opere di T. Campanella*, a cura di L. Firpo, I, Milano 1954, pp. 1359-91; 1412-42.

[TESTI]

1. *SULL' ORNATO E IL MERAVIGLIOSO IN POESIA*

TORQUATO TASSO, *Lettera a Scipione Gonzaga*

Io, come per l'altra mia scrissi a Vostra Signoria illustrissima, attendo a migliorare il mio poema quanto prima si può, e vi attendo con animo tanto tranquillo e libero da ogni fastidio quanto non mi ricordo aver avuto molti anni or sono. Ho riletto, per assicurarmi maggiormente, la Poetica d'Aristotele, e insieme Demetrio Falereo, il quale parla più che alcun altro esattamente dello stile e mi sono risoluto intorno a molte opinioni; ma cominciando da quelle che appartengono allo stile, tutte o gran parte delle forme di dire e delle parole, le quali sono state da me trapiantate nel mio poema da' buoni libri antichi, delibero di lasciarle; e credo che sian per recare a me riputazione e splendore e maestà al poema: dico, a lungo andare; ché forse in questi principii molti, leggendole, torceranno il grifo. Ma all' incontro conosco d'essere stato troppo frequente ne' contrapposti, negli scherzi delle parole, nelle allusioni, ed in altre figure di parole, le quali non sono proprie della narrazione, e molto meno della narrazione magnifica ed eroica; sì che giudico che mi sia quasi necessario andar rimovendo alquanto del soverchio ornamento dalle materie non oziose, perché nelle oziose nessun ornamento forse è soverchio. Negli spiriti e negli ornamenti che nascono non dalle parole, ma dai sensi, mi pare, senza partirmi dai precetti dell'arte, di poter esser molto men severo; né stimo, a nessun patto, vizio l'essere alquanto più spiritoso e vivace che non fu Omero e Virgilio. E questo quanto allo stile.

Quanto agli amori e agli incanti, quanto più vi penso, tanto più mi confermo che siano materia per sé convenevolissima al poema eroico; parlo degli amori nobili, non di quelli della Fiammetta, né di quelli che hanno alquanto del tragico. Né tragici io chiamo solamente gl' infelici di fine (sebbene questi maggiormente son tragici), perché la infelicità del fine, come testimonia Aristotele non è necessaria nella tragedia; ma tragici chiamo tutti quelli che son perturbati con grandi e maravigliosi accidenti, e grandemente patetici; e tale è l'amore di Erminia, della quale accennerei volentieri nel poema il fine, e 'l vorrei santo e religioso. Ora questa parte

degli amori io spero di difenderla in modo che non mi rimarrà per avventura luogo a contraddizione.... La parte poi delle meraviglie non credo che avrà bisogno di difesa, perché rimovendone io, per altri rispetti, gran parte, non ve ne rimarrà quantità soverchia; e Dio voglia che ve ne resti a bastanza.

Rimangono solo le altre due opposizioni: parlo delle universali. E la prima, che il poema sia di un'azione di molti, per quanto ho di nuovo raccolto da molti luoghi d'Aristotele chiaramente, è di nessun peso affatto. La seconda che il poema sia episodico, non mi dà gran noia; oltre che non si chiama favola episodica quella nella quale gli episodi son molti, ma quella in cui sono oziosi e fuor del verosimile: così dichiara Aristotele. Intorno alle opposizioni che riguardan luoghi particolari, dirò solo questo; ch' io concerò tutte quelle parti che giudicherò che n'abbian bisogno: e spero di emendare in modo che non si conosca la cucitura. Solo due dubbi mi rimangono; nel rimanente son risoluto. Dubito come s'abbia ad introdurre la narrazione di sei anni precedenti; e fin qui mi pare il più sicuro mòdo, rimovendo l'episodio di Sofronia, fare che Goffredo faccia il racconto al patriarca di Gerusalemme; e a questo credo di appigliarmi. Dubito parimenti nell'uscita e nella caccia ad Erminia, perché non solo sia poco del verosimile ch'egli non pensi punto ad entrare negli steccati, ma è poco ancora verosimile ch'ella sia seguita in quel modo da coloro che sono posti a guardia; perché radissime volte si mettono i corpi di guardia fuori del vallo e innanzi ai capitani si trovano le sentinelle le quali non lascerebbero arrivare Erminia sin al luogo ov' è veduta da Polifemo, senza gridare; e troppo grande incontinenza è quella di Alcandro, e troppo si parte dall'uso e dalla disciplina militare. Io ho concio in maniera le prime parti di questo sesto canto, che mi persuado che a ciascuno apparirà il miglioramento.

(dalle *Lettere*, vol. I, n. 75, pp. 179-83).

2. *UN' INTERPRETAZIONE DEL CONCETTO ARISTOTELICO DI METAFORA*

LUDOVICO CASTELVETRO, dalla *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*

Hora la traslatione appellata da Aristotele *proportioneuole* conuiene che sia presa da un de' predetti undici trasportamenti, et similmente quella che simplicemente è appellata traslatione da gli altri ritorici, la quale non è altra veramente che quella proportioneuole aristotelica.... Et.... dovrebbe apparere perché *sempre in questi undici trasportamenti si significhino due*

cose uguali, perciocché, *se communicano nella spetie o nel genere, ... di necessità significano anchora due uguali cose*, cioè ciascuna di loro quella *communità* del genere o della spetie. *Et questo medesimo* è da dire se una *spetie diversa fosse trasportata ad un particolare*, come trasportò il Signore dicendo, dite a questa volpe; essendo *trasportato il significato della volpe spetie ad Herode particolare, communicando* l'uno et l'altro *nella frode*, che è *genere alle volpi, et ad Herode*, non come Herode particolare, ma come *frodolente*, perciocché sotto il genere degli *animali frodolenti* si comprendono le spetie volpi et huomini fatti come Herode.... Quando due cose communicano in una cosa egualmente, come abbiamo detto, si può formare la traslatione, perché si può fare non pure la traslatione di due cose che *communicano in una cosa*, ma ancora di due altre dipendenti da quelle, se queste due *communicano in una cosa*, et poscia di due altre pur dipendenti, se le due altre communicano in una cosa. Laonde averrà che non pure si porrà la quarta cosa in luogo della seconda, come si fa nell'esempio dato da Aristotele della vita et della vecchiezza, et del giorno, et della sera, dicendosi la sera della vita, ma si porrà la terza in luogo della prima anchora, come nell'esempio del Petrarca (son. LX), «l'arbor gentil che forte amai molt'anni, | mentre i bei rami non m'ebber a sdegno, | fiorir faceva il mio debile ingegno | a la sua ombra...». Perciocché ci è Laura, et ci è l'accoglienza lieta, et ci è l'arbor gentile, cioè il lauro, et l'ombra, et si trasporta l' arbor, che è la terza cosa, a Laura, che è la prima, et ombra, che è la quarta cosa, all'accoglienza, che è la seconda, per la *communità*, che ha Laura col lauro et per lo nome et per altro, et per la communità che ha l'accoglienza con l'ombra, tirando quella il Petrarca et questa i pastori e 'l bestiame. Et potrà anchora avenire, che la quarta cosa si porrà in luogo della prima, et la quinta in luogo della seconda, et la sesta in luogo della terza, sì come pose Dante che disse, «Se mai continga che il poema sacro, | .... Vinca la crudeltà, che fuor mi serra | del bello ovile, oue io dormii agnello | nemico ai lupi che gli danno guerra». (Par. XXV, 1-6). Perciocché ci è Firenze, ci è Dante, et ci sono i cittadini malvagi, et ci è l'ovile, et ci è l'agnello, et ci sono i lupi. Ovile per la *conformità*, che ha con Firenze in esse ricetto questa d' huomini, et quello di pecore et d'agnelli, è posto in luogo di Firenze. Agnello per la conformità, che ha con Dante in essere innocente, è posto in luogo di Dante. Et lupi per la conformità che hanno coi malvagi cittadini, quelli in dannificare le pecore et gli agnelli, et questi i buoni cittadini e 'l commune, sono posti in luogo dei malvagi cittadini.... Non è sempre vero che doue sia la proportione della quale parla qui Aristotele, cioè dove la seconda cosa si confaccia con la prima, come la quarta si confa con la terza, si possa in luogo della seconda porre la quarta, et in luogo della quarta

la seconda, in guisa che la traslatione sia scambievole, percioché noi veggiamo, ponendo uccello, ali, albero, rami, che quella proportione hanno ali verso uccello, che hanno rami verso albero, et nondimeno *parrebbe cosa strana se si dicesse, Gli uccellini si stanno sotto i rami dell'uccello*, et *I pastori si stanno sotto l'ali dell'albero*. Et similemente veggiamo, ponendo bellezza, inamorare, sole, illuminare, che quella proportione ha inamorare verso bellezza, che ha illuminare verso il sole, et non dimeno parrebbe cosa strana, se si dicesse, *La bellezza m' illumina* in luogo di dire, M' inamora, o *Il sole inamora il nostro hemisperio*, in luogo di dire Illumina il nostro hemisperio. Perché si vede che la proportione non è cagione della buona traslatione. Ma la *traslatione buona*, la quale *ha la comunità, nella quale concorrono ugualmente le due cose diverse, ha la proportione et è scambieuole, si come la sera et la vecchiezza concorrono in una communità ugualmente, che è di terminare quella il giorno et questa la vita*, et quella proportione ha la sera verso il giorno, che ha la vecchiezza verso la vita. *Laonde si potrà dire la sera della vita et la vecchiezza del giorno*. Ma, perché *l'ali e i rami non concorrono in una communità ugualmente*, che è, pogniamo, di coprire, quelle gli uccellini, et questi le greggie co' pastori, conciossia cosa che *diversamente sieno coperte le greggie* co' pastori *da' rami*, et *diversamente* sieno coperti *gli uccellini dall'ali, la traslazione non riesce bella*, né scambievole, se diciamo *Ali d'albero, Rami d'uccello*.... Il fiasco è arnese di Bacco et lo scudo è arnese di Marte, ma il fiasco è per sicurare Bacco dalla sete, et lo scudo per sicurare Marte dalle fedite. Hora, perché *il fiasco di Bacco et lo scudo concorrono molto disugualmente in una cosa comune, come in essere arnese*, essendo lo scudo arnese glorioso e 'l fiasco arnese vituperoso, *o come in sicurare*, sicurando lo scudo dal pericolo con gloria, e 'l fiasco dalla sete con infamia, *seguita che questa traslatione è rea*, o dicasi il fiasco di Marte per lo scudo o lo scudo di Bacco per lo fiasco, *et da usare solamente quando altri volesse sorridere et mordere*.

(Ediz. G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento* cit., pp. 135-7).

3. *SUI RAPPORTI TRA PAROLA E MAGIA*

FRANCESCO PATRIZI, dal primo dialogo *Della retorica*

Parla adunque Dio, e parlan tutte le sue creature, o Patrizio; avenga che il lor parlare sia da uom comprensibile. E deesi dar fede al gran mago Proclo, il quale seppe molto più là che noi non sappiamo.... Egli disse così:

Tutte le cose, sono in tutte. L'alte nelle basse, e le basse nell'alte. E tutte priegano, e tutte cantano inni a' divini duci de lor ordini: altre in modo intelligibile, altre in ragionevole, altre in naturale et altre in sensibile. Ma di grazia, o Patrizio, incredulo e contradittore, sollevatevi meco a contemplazione altissima nella quale voi udirete la favella di tutte le create cose, eccellentissima et ineffabile.... Il sommo bene gravido di se medesimo, ab eterno, produsse figliuolo, che il primo mondo fu, intelligibile, pieno di veri enti, archetipo et essemplare di questo sensibile. Questi in sé spiegò tutto ciò che nel padre fu prima nascosto. E perciò, là sopra i cieli, fu in lingua divina chiamato Verbo, esprimente la bontà del Padre. Col qual nome il chiamarono eziandio qua giù i gran Magi, Mercurio e Zoroastro. Et ebb'egli, isprimendo con l'essenza, con la vita e con l' intelligenza propria, la unità e la bontà del Padre. E con ciò sia che egli fusse il primo ente, ei fu perfettissimo et ebbe l'essenza compiuta dalla vita di se stesso, e la vita perfetta dalla intelligenza di se solo e della pienezza delle sue Idee. Le quali furono gli enti secondi, e servirono per concetti alla intelligenza del primo verbo. E furono da' Greci magi appellati Logi, che sono parlari esprimenti tutta intera l'essenza del primo mondo. Il quale gravido della bontà sua e del bene suo padre, produsse di sé gli altri intelletti, e l'anima mondana e le sue sorelle. E diffuse in loro tutto ciò che era in sé, cioè l'essenza piena di Idee, e la vita, e l' intelletto, secondo che ciascuno ebbe capacità di loro. E chiamaronsi quivi l' Idee parimente Logi, ragioni e parlari. I quali poi nella Natura madre s'addimandarono semi, perché gittati da lei nel ventre della materia produssero le corporee forme tutte; le quali furono anco parlari, esprimenti l'essenza della natura e de' suoi superiori. Questo ineffabile processo de' verbi, e de' parlari, da sommo ad imo recò seco gl' influssi et i deflussi del primo mondo, di tre maniere, corrispondenti alla essenza, alla vita e alla intelligenza di lui, spargendosi nelle menti, nell'anime, nelle nature, nella materia e ne' corpi. I qua' verbi e i qua' parlari, se uom tutti intendesse, sarebbe la sua, sapienza divina. Ma essi sono ne' corpi aperti e chiari: ciò sono le qualità esprimentici l'essenza; i movimenti esprimentici la vita; e le voci significantici l' intelligenza; d'uno in altro, fino al primo mondo, soffiando l'anima loro con incomprensibil fiato da sé questi parlari fecentisi sentire alle sentimenta tutte. Sono adunque, o Patrizio, i suoni, i movimenti e le qualità de' corpi, parole e verbi significanti quanto è in lor natura, e di grado in grado dimostranti le forme della materia, i semi della natura, le ragioni dell'anime, le idee degli intelletti, defluenti dalla essenzia, dalla visa e dalla mente della prima creatura e del primo verbo, esprimenteci il sommo Bene suo padre, fonte delle cose tutte....

(Ediz. E. GARIN, *Testi umanistici sulla Retorica* cit., pp. 41-2).

4. *UNA CONDANNA DELLA POETICA ARISTOTELICA DELLE «REGOLE»*

GIORDANO BRUNO, dagli *Eroici Furori*

Tansillo. È da credere che più volte e per più caggioni le ributtasse [le Muse], tra le quali possono esser queste. Prima, perché, come deve il sacerdote de le muse, non ha possut'esser ocioso; perché l'ocio non può trovarsi là dove si combatte contra gli ministri e servi de l' invidia, ignoranza e malignitade. Secondo, per non assistergli degni protectori e defensori che l'assicurassero, *iuxta* quello

Non mancaranno, o Flacco, gli Maroni,
Se penuria non è de Mecenati.

Appresso, per trovarsi ubligato alla contemplazion e studi de filosofia, li quali, se non son più maturi, denno però, come parenti de le Muse, esser predecessori a quelle. Oltre, perché, traendolo da un canto la tragica Melpomene con più materia che vena, e la comica Talia con più vena che materia dall'altro, accadeva che l'una suffurandolo a l'altra, lui rimanesse in mezzo più tosto neutrale e sfacendato, che comunemente negocioso. Finalmente, per l'autorità de censori che, ritenendolo da cose più degne ed alte, alle quali era naturalmente inchinato, cattivavano il suo ingegno, perché da libero sotto la virtù lo rendesser cattivo sott'una vilissima e stolta ipocrisia; al fine, nel maggior fervor de fastidi nelli quali incorse, è avvenuto che non avend'altronde da consolarsi, accettasse l' invito di costoro, che son dette inebriarlo de tai furori, versi e rime, con quali non si mostrano ad altri; perché in quest'opra più riluce d' invenzione che d' imitazione.

Cicada. Dite: che intende per quei che si vantano de mirti ed allori?

Tans. Si vantano e possono vantarsi de mirto quei che cantano d'amori; alli quali, se nobilmente si portano, tocca la corona di tal pianta consecrata a Venere, dalla quale riconoscono il furore. Possono vantarsi d'allori quei che degnamente cantano cose eroiche, instituendo gli animi eroici per la filosofia speculativa e morale, overamente celebrandoli e mettendoli per specchio exemplare a gli gesti politici e civili.

Cic. Dunque, son più specie de poeti e de corone?

Tans. Non solamente quante son le muse, ma e di gran numero di vantaggio; perché, quantunque sieno certi geni, non possono però esser determinate certe specie e modi d' ingegni umani.

Cic. Son certi regolisti de poesia che a gran pena passano per poeta Omero, riponendo Vergilio, Ovidio e Marziale, Exiodo, Lucrezio ed altri molti in numero de versificatori, examinandoli per le regole de la Poetica d'Aristotele.

Tans. Sappi certo, fratel mio, che questi son vere bestie; perché non considerano quelle regole principalmente servir per pittura dell'omerica poesia o altra simile in particolare, e son per mostrar talvolta un poeta eroico tal qual fu Omero, e non per instituir altri che potrebbero essere, con altre vene, arti e furori, equali, simili e maggiori de diversi geni.

Cic. Sì che, come Omero nel suo geno non fu poeta che pendesse da regole, ma a causa delle regole che serveno a coloro che son più atti ad imitare che ad inventare; e son state raccolte da colui che non era poeta di sorte alcuna, ma che seppe raccogliere le regole di quell'una sorte, cioè dell'omerica poesia, in serviggio di qualch'uno che volesse diventar non un altro poeta, ma un come Omero, non di propria musa, ma scimia de la musa altrui.

Tans. Conchiudi bene, che la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti.

Cic. Or come dunque saranno riconosciuti gli veramente poeti?

Tans. Dal cantar de versi; con questo che cantando o vegnano a dilettare, o vegnano a giovare, o a giovare e delettare insieme.

Cic. A chi dunque servono le regole d'Aristotele?

Tans. A chi non potesse, come Omero, Exiodo, Orfeo ed altri, poetare senza regole d'Aristotele; e che per non avere propria musa, vuolesse far l'amore con quella d' Omero.

Cic. Dunque han torto certi pedantacci de tempi nostri, che excludeno dal numero de poeti alcuni, o perché non apportino favole e metafore conformi, o perché non hanno principii de libri e canti conformi a quei d' Omero e Vergilio, o perché non osservano la consuetudine di far l' invocazione, o perché intesseno una istoria o favola con l'altra, o perché finiscono gli canti epilogando di quel ch' è detto, e proponendo per quel ch' è da dire; e per mille altre maniere d'examine, per censure e regole in virtù di quel testo. Onde par che vogliano conchiudere ch'essi loro a un proposito (se gli venesse de fantasia) sarrebono gli veri poeti, ed arrivarebbono là, dove questi si forzano; e poi in fatto non son altro che vermi, che non san far cosa di buono, ma son nati solamente per rodere, insporcare e stercorar gli altrui studi e fatiche; e non possendosi render celebri per propria virtude ed ingegno, cercano di mettersi avanti o a dritto o a torto, per altrui vizio ed errore.

Tans. Or per non tornar là donde l'affezione n' ha fatto al quanto a lungo digredire, dico che sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni umane, alli quali son possibili d'adattarsi ghirlande non solo da tutti geni e specie de piante, ma ed oltre d'altri geni e specie di materie. Però corone a' poeti non si fanno solamente de mirti e lauri, ma anco de pampino per versi fescennini, d'edera per baccanali, d'oliva per sacrifici e leggi, di pioppa, olmo e spighe per l'agricoltura, de cipresso per funerali, e d'altre innumerabili per altre tante occasioni; e, se vi piacesse, anco di quella materia che mostrò un galantuomo, quando disse:

O fra Porro, poeta da scazzate,
Ch'a Milano t'affibbi la ghirlanda
Di boldoni, busecche e cervellate.

(G. Bruno, *Dialoghi italiani*, ediz. G. Gentile, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 953-60).

5. *UNA DEFINIZIONE NON ARISTOTELICA DELL' ESSENZA DELLA POESIA*

T. Campanella, *Poetica*, capp. I-V

[*Cos' è la poesia*]

Tutte le scienze e arti dell' industria umana ritrovate al sommo bene come ad ultimo scuopo riguardano, il quale essendo quello che tutti gli enti desiderano, dimostra esser la perfetta conservazione della nostra vita, per quanto è possibile corrispondente all'eternità divina, di cui, come suoi effetti, siamo imitatori e desideratori. Due sono li beni nelli quali ella consiste, cioè l'utile, il quale da vicino conserva noi in noi stessi o nelle cose prodotte da noi per nostra natura, come sono li figlioli, l'altro è l'onesto, che ci conserva in altri, come nella benigna e grata mente di coloro, che hanno partecipato delle nostre opere benefiche al genere umano maravigliose; laonde e nella mente e nelli libri e nelle statue tengono memoria di noi doppo la morte, il che è una soprabbondante o lussuriante conservazione: e questo e l'onore è premio delle virtù, intrinsechi mezzi e strade ad acquistare il vero bene, come ragionandovi disse a voi Paolo Attilii. Pure questi due beni si comprendono, a chi ben mira, la giocondità, o voluttà che vogliam dire, o gusto, o piacere, che è il terzo bene che nei due primi si ritruova, essendo egli sentimento di ciascun bene conservativo, come, all' incontro, il dolore è senso del mal distruggitivo.

La poetica dunque, che per consenso di tutti ha per oggetto questo bene dilettevole, bisogna che di tutte queste parti sia condita, se deve conseguire il suo fine del dilettare; e perché, come dicemmo, il dilettevole si ritrova nelli beni dell'animo, che sono le virtù, e del corpo, che sono la sanità e bellezza, e della fortuna, che sono le ricchezze, i servitori con i figliuoli e i prefati beni serventi, fa mestiero considerare in che parte di queste ha luogo la poesia: e la veggio nella rimembranza, la quale è mezzo godimento del bene, poiché, per l'orecchie entrata a fare il seggio e indi ruminata dal senno, muove gli uomini a giusti sdegni contro de' cattivi, che la poesia vitupera, a desiderio di imitare i buoni, ch'ella a buon fine riduce, e a conducere a cose utili per conseguirle. E tutto ciò si fa per mezzo di imitazione poetica, che al tutto con parole ci dipinge il bene e il male apparente, ovvero dolcemente quello che l'altre scienze con fastidio ci dànno a conoscere.

[*Origine della poesia*]

Ebbe ella principio dalle lodi d' Iddio, il quale con diversi modi e figure di parimenti dalli primi ricevitori e conoscitori delli suoi benefizi [fu] celebrato, essendo innata nella mente degli uomini la religione, che ci congiunge alli oggetti potenti e sapienti per farci bene. Si cantarono poi le cose animate come effetti del grand' Iddio, le quali sono mezzi a conoscerlo e lodarlo, non potendosi far più gusto ad un artefice, che guardare le sue opere con ammirazione e dichiarare agli altri con che virtù e magistero sono fatte, e tanto più che da tali poemi le cose che giovano e offendono si fanno manifeste. Di più si cantarono le leggi con le quali Iddio governa il mondo, e quelle in particolare che tutte le nazioni si vantarono aver ricevuto da qualche iddio per meglio nella politica poter conservarsi. Poscia il nome di Dio si dilatò negli uomini primi, i quali l' hanno propagato nell'origine, dopo molti reflussi dei secoli di ferro a quelli d'oro, [ad] alcuni, benefichi agli altri uomini; però Isi ed Osiri dagli Egizi, Ammone dagli Ammoniti, Romolo dai Romani, Ercole, Apollo ed Esculapio dai Greci, per essere stati inventori d'arti o di religioni o leggi, furono riveriti con sacrifici e con poemi; e quelli pure che furono empi, come Iove di Candia e Baal di Tiro, per aver fatto gesti maravigliosi e insoliti, parteciparono di simili onori. Da questi poi ad ogni beneficatore della sua repubblica fu il poema trasferito, e ad ogni malfattore esemplare, e a quelli la cui vita non volgare è degna d'esser considerata per imparare a vivere e a conservarsi; ma, perché mancarono le virtù e le maravigliose azioni in coloro ai quali furono venduti li poemi, come avviene che ogni cosa sacra si profana per povertà o cupidigia, fu bisogno quelli dipingere non come erano, ma come dovevano essere. Quindi ebbe luogo la favola, con la quale, imitando il vero, si accresce la virtù d'alcuno, e il male

quando s'odia, come fece Virgilio in Enea e Didone. Di più, non potendosi alla scoperta riprendere i vizi dei tiranni, fu mestiere per via di favole dai dotti solamente intese andarli descrivendo; ed essendo malagevole ai vulgari apprendere i precetti morali, per facilitarli, fu bisogno favoleggiare, come conviene a lor gusto vaneggiante ed infermo.

[*Natura della poesia*]

È dunque la poetica arte imitatrice, con le voci numerose e figurate, delle cose pertinenti alla nostra vita, la quale con piacevolezza ella ammaestra e ha molta convenienza con la statuaria e con la pittura, essendo che annoto con Platone, che siano tre maniere d'arti regolative della nostra vita: prima è quella che comanda a tutte l'altre e si dice architettonica, come la legislatura di Licurgo e di Solone, e, più divinamente quella di Mosé, la quale, riguardando alla felicità pubblica, sa indirizzare l'altre arti al fine, ma non sempre ad operar quello che elle fanno; così la medicina è architettonica rispetto alla coquinaria e alla speziaria. Un'altra opera le cose pertinenti alla vita, senza intendere altamente e speculativamente il fine: tali sono l'ultime predette e quella che fa il fine per uso dell'arte cavalleresca, senza intendere il modo col quale si adopera il cavaliere. La terza è imitatrice d'ambedue, benché ella non intenda quel che l'una e l'altra maneggia: tale è la pittura, che dipinge il treno, il cavallo e il cavaliere e qualsivoglia altra cosa, ché le rappresenta di fuori, senza interiormente conoscerle. Di queste è la poesia, la quale cammina per ogni cosa ed è molto sicura, quando intendesse il suo viaggio. Ma perché pochi conoscono il loro fine, ma sono poeti per una cieca imitazione, non per intendenza architettonica, come furono i poeti ebrei, spesso vengono arrammendati dagli artefici superiori, come Platone riprende Omero perché introduce Achille far cose indegne di vero cavaliere — vendere il corpo morto e straziato di Ettore — e tanto incontinente dell' ira; il che più agevolmente si può concedere, ché l'avarizia, essendo quella accompagnata al magnanimo, è a questo tutto contraria; e perché introduce Venere e Marte essere feriti da Diomede, contro l'uso della religione, e altre simili indegnità vane. Così Cicerone biasimò coloro che nella scena introducevano Scipione e altri uomini illustri, con poca reverenza; ancora Virgilio è emendato dalli istorici di manifesto mendacio per aver introdotta Didone ammazzarsi per amor di Enea, sendo tra questi due cento anni di differenza di tempo; e Ovidio falsamente, ma con minor biasimo di Virgilio, introdusse Numa Pompilio aver udito Pitagora, sendo stata la medesima lontananza tra loro; e quanto sia pernizioso il falsificar l' istorie, come hanno fatto i Greci bugiardi, lo dimostra la grande fatica dei cronologi d'oggi, che non possono emendare li tempi nelle istorie

per questo in nessun modo, onde in ogni cosa nasce dubbio, eziandio nelle cose sacre e politiche. Inoltre nasce gran disturbo nella repubblica dal poter impune falsificare le istorie antiche e moderne, con le quali si regola l'umana vita, come fanno oggi le Centurie de' Luterani e altri istorici adulatori e malevoli del genere umano, che ogni cosa confondono, onde le famiglie perdono le vere memorie, e poi si fa guerra del tuo e del mio tra principi e popolani ancora, senza fine; e altri simili errori sono degni di biasmo nel poeta, il quale, quante volte non ha del verisimile e non imita bene i personaggi, o corrompe i buoni costumi, o la pietà, e ha licenza di meretrice, perciò cagiona più male che bene, né è degno d'essere accettato da nessuna repubblica, se non tirannesca, dove si comprano le bugie per fare ignorante il popolo.

[*Dovere del poeta*]

Però conseglio voi, se avete da esser buoni poeti, attender primieramente alle scienze filosofiche, particolarmente morali, e all' istoria, più che ad ogni altra cosa, ché indi facilmente ne caverete le vere imitazioni, né sempre soggiacerete alle favole della Grecia, ma con maggior autorità del nostro paese, come Cicerone e Varrone scrive, ne trattarete dell'altre nove e più atte a persuadere, secondo la credenza e costume dei nostri tempi. Quindi biasimar mi lece grandemente Aristotele, il quale imaginossi che ogni poema dovesse esser favoloso e principalmente consistesse nelle favole, quando in vero quelle sono ritrovate dove mancasse la verità o l'audienza grata, come dicemmo; laonde sarebbe pazzia di Lucano andar fingendo nuovi gesti di Cesare e di Pompeo, secondo che allora bastavano e forse soverchiavano a dipingere per eterna imitazione due omini di gran valore, senno e fortuna, a fine tragico pervenuti. Se fossero false le questioni di questi grandi uomini, Lucano sarebbe poeta secondo i Peripatetici; or dunque inferiscono, verità essendo vere, ch'ei non sia. Se Cesare e Pompeo non sono degni di poema divino, che eterni la loro fama in beneficio di chi indi impara a vivere, certo neanco i famosi eroi saranno degni di tànto onore, e invano si lagnava Alessandro, che egli non avesse altro Omero, che le sue azioni in bei versi narrasse, li quali prolungano più che la prosa e conservano la fama e il buon e il mal nome, come diremo qui con ragioni ed esperienze.

Così ancora, se alcuno descrivesse la navigazione del Colombo come principale soggetto, e quella di Magellano, del Cortese e del Drago d' Inghilterra per episodio interponesse, essendo ella tanto maravigliosa per la novità della terra e di costumi e di nuovi popoli, e per il grand'ardire e generoso pensiero del duce, non bisognarebbe punto finger cose nuove, come fa Valerio Flacco e li Greci in descriver quella di Giasone con tante favole maravigliose, la quale a petto delli nostri è cosa puerile, e di quattro spanne

di mare, e di guadagno d'un pomo, e di pochissimo valore e generosità. Falso sarebbe dunque che questo scrittore non sarebbe poeta: non Lucano nella Farsaglia, né Ennio nelli suoi Annali, né Virgilio, né Esiodo nelle cose rustiche, né il Petrarca nelli suoi amori, né Empedocle nella sua medicina, né Solone nelle sue leggi, né Lucrezio nella sua filosofia, come pensano i Peripatetici, perché basta a costoro, uomini di felice giudizio, poeti architettonici, non vili fabbricatori e impostori magni, per ritener nome di poeta imitar bene con le voci significanti quello che eglino delle cose conoscer dànno.

[*Storia e poesia*]

Se mi si oppone: — che differenza è dunque tra li Commentarii di Cesare e Lucano, tra l'istoria e il poema? — rispondesi che la differenza consiste principalmente nella forma dell'elocuzione, altramente nessun poema sarebbe in tutto poema, poiché sovente interpone l'istoria, e ha ragione però l'istorico, o delle cose umane o delle cose naturali, parlando, come Plinio, con le cose naturali e communi, propriamente significanti di quello che dicono. Dipinge la poesia con traslati e figurati, con epiteti alti e risonanti, che fanno numero e piacevolezza al gusto accomodate, il che non fa l'istorico, perché delinea solamente quello che narra. Però, volendo l'istorico dir del tempo della primavera, scriverà così: «Quando il sole viene al segno del Tauro, per esser vicino e più diritto alla terra nostra, radoppia il calore e questo, entrando nella concavità di quella, la transmuta pian piano in erbe, fiori e frutti» e va discorrendo; il poeta dirà:

Quando il pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna,
cade virtù dall'infiammate corna,
che veste il mondo di novel calore....

e quel che [segue], dove il Petrarca, non delineando, ma colorando e figurando la primavera, si mostra poeta, massime riducendo questi colori ad un certo numero di parlare da nessun altro, fuorché dai poeti, osservato; e chi dicesse il Petrarca quivi non esser poeta, perché descrive il vero semplicemente, sarebbe pazzo affatto; onde si vede che, sì come è difetto in prosa dire: «il pianeta che distingue l'ore», ma meglio si dice «il sole», e «il latteo collo», ma meglio si dice «il bianco collo», anzi si tacciono gli epiteti, salvo dove il bisogno d'insegnare la qualità o quantità e altre condizioni delle cose non li ricercasse, così è di leggiadro poeta nel verso frametterli, o nel proprio o nello strano luogo, sendo l'orazione figurata differente da ogni prosa, quanto la musica figurata dal canto fermo, come appare per tutte le parole dei prefati versi.

Si distingue ancora il poema dall' istoria, non solo nella forma, come dicemmo, ma nella vicina materia, benché tutte le scienze parlatrici d'ogni cosa favellino, come l' istoria, la logica, l'oratoria e la poetica, perché l' istoria tratta una o diverse azioni del mondo e narra quello che per tutto si trova, senza unità, ordinandole solo al sapere, come l' istoria di Polibio, di Giustino, la naturale di Plinio, quella degli animali di Aristotele e delle piante di Teofrasto ne dimostrano; ma il poeta narra un'azione e vera parte istorica, col suo principio, mezzo e fine poetico ordinato al gusto. Di più, tutte quelle scienze s'insegnano con fatica, e la poetica burlando e cantando, con voci ammaestranti, non solamente sonanti come la musica; di ciò diremo appresso.

Oppongono ancora i sofisti, che la poesia consiste in ingannar l'auditore, e che però ella conviene più con la pittura che con la statuaria, perché quella più la vista inganna, come Apelle dipinse un augelletto, al quale correvano tutti gli altri uccelli credendosi che fosse vero; rispondo che imitare si può il vero e il falso, come io posso dipingere l'effige del Papa, come vedo, a punto simile a lui, e quella del pontefice d' Etiopia finto, e posso dipingere un centauro e un cavaliere armato, dove credo meritar più lode in esprimer intieramente il Papa e li cavalieri, che il centauro e l' Etiopo, perché qui sto sotto le regole del vero, e qui posso fingere a mio modo; e, quando si dà questa licenza, ognuno potrà vantarsi d'ogni cosa fare. Però io dico che la favola si fa per la mancanza del vero, o dei schivi auditori, e del soggetto alle volte — altramente sarebbe più poema Amadis de Gaula che il Tasso o il Petrarca — e che, quando questi non ci mancano, siamo poeti ancora al vero figuratamente, come il Petrarca canta li suoi amori, che furono verissimi né li bisognano favolosi per allettare con favole li auditori, sendo alle cose d'amore ciascuno per natura inclinato né per timore di altri, non dicendo egli male di alcuno, massimamente essendo egli stato in tempo più libero che noi.

(Da *Tutte le opere di T. Campanella*, a cura di L. Firpo, I, Milano 1954, pp. 317-24).

6. *SULL' ETICITÀ E LA SOCIALITÀ DELLA POESIA*

Tommaso Campanella, *Poetica*, capp. VII-X

[*Il fine etico*]

Perché la propria arte dell'uomo è l' imitare, sendo che gli uomini siano simili agli uomini e agli dei cercano assomigliarsi, come a più savi e buoni per consenso commune, dunque, quando si descrivono gli uomini giusti, e

dei adulteri, e cavalieri avari e sconscienziati, non solo s' imparano tali vizi da loro, ma fa venir voglia d' imitarli, secondo che noi ci conserviamo facendo come gli altri, particolarmente quando sono maggiori i nostri almeno per antichità, la quale per natura è ammirata, onde scusiamo sempre e difendiamo li nostri falli in giudizio con gli esempi degli altri passati. Io vorrei pertanto che, quando s' introducono simili sceleratezze, o vere o finte, si dicesse il cattivo fine di tali scelerati, onde si ponessero per insegnare e avvertire gli altri, che non l'adoprassero. Ecco Moise, divinamente ammaestrato che non tacette la istoria de' Sodomiti per far venire a schifo il loro nefando vizio, nemicissimo alla generazione degli uomini, all' incontro Omero, maestro dei ciurmatori, introduce questo vizio esser più piaciuto a Giove ancora sopra tutti. Dunque tra i poeti Dante si deve amare nella buona repubblica, per esser egli gran laudatore del bene e del male grande biasimatore, sommo intenditore delle cose politiche e gran fingitore a benefizio di chi le legge, e a tempo, e a luogo, e del personaggio parlante, di tutte le condizioni accoppiatore industrioso a maraviglia, e però poco inteso e manco apprezzato dal volgo nemico di virtù.

Sta bene ancora parlare delle virtù e dei vizi con sensi metaforici, significandole, come fossero mostri o donne, con le sirene, e altri interessanti personaggi, che non parlano, ma significano, perché questo non è inganno, essendo introdotto a significare altro, come diceva San Tomaso nel primo delle *Sentenze*, che, essendo la colomba apparita dal Giordano segno dello Spirito Santo e non vera colomba, ma fabbricata a tempo per misterio d'angeli, la quale torna poi nella sua materia: — Non però — disse — *ibi fuit aliqua fictio, quia illa similitudo columbae non extendebatur ad manifestandam aliquam virtutem in ipsa columba sed proprietates invisibilis missionis. Et ideo non fuit falsitas signi, quia signatum respondebat signo et res similitudini*; *sicut aliquis loquens per metaphoram non mentitur*: *non enim intendit sua locutione dicere res quae per nomina significantur, sed magis in illas quarum illae res significatae per nomina metaphorica similitudinem habent.* — Oh, bene !

E di queste parabole dunque si servirà il nostro poeta e profeta, quando insegna il vero, almeno in quel punto, onde San Paolo non si guarda di chiamare Epimenide, poeta cretense, profeta, per aver depinto con verità i vizi dei Cretensi propriamente. Ecco Dante, quando parla con la Fede, Speranza e Carità, l' introduce con tre donne, una vestita di verde, l'altra di bianco e l'altra di rosso, e finge l'animale bianco, ch' è il griffone, tragger il carro legato all'arbore della scienza del bene e del male, con quelli animali che veddé Ezechiele e santo Giovanni, dove l'aquila lasciò parte delle sue penne, per il primo significando Cristo, per il secondo la Chiesa militante, e per gli animali li quattro evangelisti e gli ordini della repubblica cristiana, e via

discorrendo. L'aquila, cioè l' Impero, lascia parte delle sue penne, cioè parte del suo dominio; e l'altre descrizioni profetiche mette Dante assai a proposito, e invero Dio usò instruire i profeti con le cose sensibili, acciò dicendole al popolo e ai tiranni, non le schivassero, le tenessero più a mente e fussero celate ad indegni discredenti, come dice l'Areopagita santo. Or questo pensiero abbia il nostro poeta, come si appellano in Grecia quelli che in Giudea si dicono profeti; ma oggi il mondo è pieno di bugiardi adulatori venduti per patente, come fu Omero lor padre e i profeti di Iezabelle.

[*Ancora della favola*]

Abbiamo dunque come la favola diletta ed è lecita a formare per mancanza del vero e per poter meglio imprimere nella mente degli auditori le virtù, che sono intellegibili e non sensibili, per mezzo delle cose sensibili, più proporzionato al nostro modo di sapere; e che le cose, che la natura con gusto abbraccia, più longamente le ritiene, tanto più avendo virtù di fare in mente memoria locale, per movere efficacemente l' imaginazione e per ingannare i schivi di amoroso e utile inganno, che accidentalmente ha luogo nel poema, perché si scrive a' sciocchi, delli quali *infinitus est numerus*, dice Salomone; e che, parlando a savi e liberi non appassionati e a chi vuol sapere, basta dire il concetto semplicemente, dicendo che la virtù è mezzo di acquistare il bene, ma è faticosa, e il vizio di procacciarsi il male, e però è agevole a seguirlo, ma, parlando al mondo errante, bisogna dipingerli la lettera di Pitagora o la tavola di Cebete tebano? Così Cristo, quando gli fu dimandato chi era il prossimo, se avesse avuto a fare con savi e bene animati, avrebbe detto: — Quello che ha più carità con esso seco in fatti, non in parole, come i farisei —; ma, parlando ad ostinati, con divino giudizio construsse quella parabola di colui che, andando di Gerusalemme in Ierico, fu maltrattato e ferito dai ladroni, e passando un levita non l'aiutò, passando il Fariseo neanco, passando finalmente il Samaritano, che era eretico della legge mosaica, l'aiutò, portandolo all'osteria e pagando per lui, medicandolo e raccomandandolo; onde si cava che la carità naturale, operante con fede nel Creatore comune, fa l'uomo all'altro prossimo, non le parole finte e il far professione d'esser mosaico o cristiano senza opere che tali si dichiarano appresso a Dio e appresso agli uomini. Queste sono veramente da esser considerate degne del buon poeta; ma, perché il mondo è corrotto, non è maraviglia che si tenga da tutti che il buon poeta è il più bugiardo, e quello che dice più stravaganti cose, e che più disonestamente parla, e che finalmente imita Omero, Catullo, Virgilio e l'Aretino e non David, Dante, Solone e Salomone.

[*Oratoria e poesia*]

Se mi [si] domanda — perché non solo il poeta si serve delle sopradette favole, ma l'oratore ancora — in che differisce l'uno dall'altro, facile parrebbe a rispondere che l'oratore guarda alla persuasione presente per mezzo di una fabola, come appare da un'orazione di Fenice e di Ulisse ad Achille e in quella di Natan a David, ma il poeta guarda ad una memoria eterna di cosa da imitare nel ben seguire e nel mal schifare, se non fusse che i precetti delle buone leggi a tutti mirano e gli ammaestramenti familiari dei nostri santi. Però sono sempre confirmato, che l'elocuzione ben figurata o numerosa faccia differire il poeta da ogni altro, che con essa commincia a parlare, perché, quanto all'imitare personaggi [- - -] che non sono i principi e capitani tragici, e finendo nella morte di Socrate, re per natura, non per fortuna, come dicemmo nella nostra *Monarchia*, perché non è pittore quello che dipinge con ogni sorte [di colori] e a caso, ma qualunque sa dipingere con giudizio, né anco è re quello che è nato figliuolo di re e che regge come li piace, ma chi è nato con animo regio e ha arte di poter reggere veramente bene. Il *Simposio* ancora di Platone non [è] egli [simile] ad una commedia, di cui scioglie il nodo una sillaba da Socrate introdotta a dir che cosa è amore con verità? E l' *Epitaffio* ad una tragicommedia? Taiade, puttana, insegna Socrate filosofo adulatore, cioè face un'orazione funebre non secondo la verità della vita del moriente, ma secondo la volontà e gusto di quelli, che in essa son lodati e vogliono transferire in sé la gloria altrui; dove Platone mostra che queste orazioni nel genere demonstrativo, fatte in lode d'altrui, sono materie di puttane sfacciate, non da filosofi, che [si] vergognano adulare e dire menzogne per aver mercede della bugiarda lode. E questo oggi s'usa anco nelle orazioni pubbliche: non [si] dice al popolo che sono scelerati e sediziosi e ignoranti, e insegnarli a governarsi, ma che vivono bene [e] fanno bene e anderanno in Paradiso tutti, senza bene operare; [non] dicono li predicanti eretici che eglino facciano quello che fanno, cioè che governano malamente, ma che fanno quello che devono, e che governano divinamente, e che sta bene il tutto, e che vengono dalla stirpe dei Troiani, dai Re dei Medi, da Ulisse, e simili novelle, e con iperboli e ampliazioni simili alle poetiche gli inalzano; e quando la santa Chiesa proibisce tali predicanti per non andare a rovinare — come Cicerone: «*libertate concionum collapsam esse Graeciam*» — e questi poeti empi detesta e interdice, tanto più viene desiderio al popolo e governanti stessi di leggerli e ascoltarli, tanto è corrotto il mondo d'oggi, appunto come profetò San Paolo: «*erit enim tempus, cum sanam doctrinam non sustinebunt, sed ad sua desideria*

coacervabunt sibi magistros prudentes, et a veritate quidem auditum avertent et ad fabulas autem convertentur », e Dante lo annotò che era venuto:

Per apparer ciascun s' ingegna e face
su' invenzioni e quelle son trascorse
da' predicanti, e l' Evangel si tace.
Un dice che la luna si ritorse
nella passion di Cristo e s' interpose,
perché il lume del sol già non si sporse;
ed altri che la luna si nascose
da sé, però agl' Ispani e non agl' Indi
come a' Giudei, tal eclisse rispose.
Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi,
quante sì fatte favole per anno
in pergamo si gridan quinci e quindi.

È vero dunque per San Paolo e per l'esperienza di Dante, che gli oratori benissimamente fingono, e più che li poeti forse, né pure si appellano poeti, come né Luciano, né il Franco, che han fatto dialoghi di personaggi finti e ben imitati.

Dunque al poeta resta solo l'elocuzione di proprio, [e] di poter fingere più spesso e più sicuramente, se ciò dagli altri non gli fosse usurpato, o di quella il numero, perché le metafore, li sinonimi e l'epiteti e li molti apparati di parole li hanno usurpato li detti parabolani delle piazze; ma in ciò sono molto più singolari degli altri, che dicono le cose non come sono dentro in verità, ma come di fuori appaiono, perché, se uno descrive l'occaso del sole, diria: — Il sole si nasconde sotto il nostro orizzonte —, ma il poeta potrà dire: — Il sole, macchiato dai nostri diurni peccati, che ha visto, va a lavarsi nell'oceano —, ovvero: — Il sole cade ad estinguersi nel mare —, perché ai nostri occhi pare tuffarsi nell' Oceano e non girar lontano da noi come nel meriggie. Dunque il poeta non dichiara la favola, e gli altri la dichiarano spesso, come nel Vangelo si vede e nei dialoghi di Platone; pur qualche volta il poeta accenna quello che vuol dire, quando gli vien fatto, come per quella selva dove errò Dante si mostra la mescolanza della religione e impero, quando dice:

L'un l'altro da spavento ed è congiunta
la spada al pastorale....

e per il sogno intende l' ignoranza di quelli, che le cose di stato non intendono e per li tre animali i tre capitali vizi spesso accenna, come allora, per la lupa mostrando l'avarizia, disse:

Maledetta sei tu, antica lupa,
che sopra tutte l'altre bestie hai spada
per la tua fame senza fine cupa...;

e altrove gli altri; e questo si fa quando la cosa è troppo oscura.

[*La missione sociale del poeta*]

Essendo domandato perché la favola tanto diletta, dirò perché insegna e ammaestra la vita, e la sapienza poi conserva l'uomo: dunque, perché ella apporta conservazione, piace. Quelli poi che insegnano la favola spiacciono a coloro che hanno il gusto corrotto per il malo esempio ed educazione, come ai febbricitanti l'acqua fredda è ciò che gli noce, perché adula e non ha il suo gusto viziato, né vuole andare giudicando quello che di male può avvenire per tal bevanda, purché al presente si sodisfaccia. Dunque, a coloro che, non per giudizio, ma per senso grosso si governano solamente, piacciono le favole, e a' savi piacciono in quanto possono servirsi di quelle in benefizio e in rovina di coloro ai quali o male o bene desiderano, conciosiaché la voluttà sendo senso dell'utile e dell'onesto e d'ogni bene, o sia vero, o apparente, è scopo del poeta, o sia vero, o falso, o buono, o scelerato ingannatore. Ben disse Isocrate a Nicocle, che l' ingegno dell'uomo per lo più è corrotto e s' infastidisce del vero, e sempre cose ammirabili e curiose ricerca; il che — dice — da ciò si vede, che, tutti giudicando i poemi e gli altri scritti che persuadono alla vita [virtuosa] utilissimi; nondimeno non di buona voglia s'ascoltano, ma si fuggono in quel modo che i maestri da se medesimi, come insegnatori del bene, schivano, e amano le compagnie di coloro che l'accompagnano alle viziose azioni e non di quelli che si distolgono dalle dette azioni alle virtuose. Il che si vede in ciò, che tutti confessano e laudano Teognide e Focilide, perché hanno lasciato poemi di precetti e sentenze regolatrici del vivere, e dall'altra parte gli aborrono e più volentieri ascoltano una scelerata commedia, che i loro documenti; perciò — dice poi — non cercano le cose più utili, ma più favolose. Per questo Omero e li tragici — segue — sono ammirabili, perché, considerata la corrozione del genere umano, hanno abusato le condizioni male del tempo e della malvagia educazione a far grata la loro poesia, l'uno introducendo le guerre e favolose contenzioni fra gli dei, e gli altri le favole riducendo in giochi e azioni, che non solo udire, ma vedere si possono. Ma questo invero, che Isocrate disse, non dovevano far questi poeti grandi, se erano amanti della Ragione Eterna, perché non si deve assecondar in tutto il rumor del volgo, ma, secondarlo mostrando, insegnarlo e ammaestrarlo, sì come al

fanciullo rifiutante la medicina amara, quando è ammalato, il buon medico non deve darli cose dolci e dannose, ch'egli appetisce, ma dargli l'utile medicina, dicendogli che è dolce e intingendo l'orli del vaso con liquori piacevoli, come disse Lucrezio a Memmio, altramente il poeta, non medico, ma cucinaro, che fa le cose al gusto solamente, sarà, come disse Platone dell'oratore adulante e ucciderà l'infermo volgo porgendoli fallaci e dannose favole.

In verità le poesie favolose sono stromenti della tirannia, perché si rende [il] popolo ignorante e spettatore di spassi e menzogne, che dà loro l'astuto tiranno per allettarsegli; però dice Salomone: *Ubi non est propheta dissipabitur populus*, perché il poeta che ammaestra il principe secondo Dio è profeta, e mentre che i popoli vivono secondo Dio, non temono i tiranni. Però santamente la Chiesa romana proibisce Giovanni della Casa, l'Aretino, il Bernia, il Franco, per non dissipare il gregge suo, e Osea diceva che il popolo di Dio andò in cattività *quia non habuit scientiam*, non seppe governarsi secondo Iddio, non obbedì ai buoni profeti, ma ai profeti della corte dei tiranni, che facevano ammazzare i buoni e davano l'ignoranza per sapienza. Si vede ciò nell'altre repubbliche, che sempre i tiranni nutrivano i poeti pedanteschi e aborrivano i veri profeti, come Iezabelle, Ieroboam; Filippo, padre di Alessandro, si lodava con Aristotele, Demostene ed Eschine, e con tutti quelli che hanno autorità appresso il popolo; e nei tempi nostri il Sassonia con Lutero; e Antioco, campione dell'Anticristo, fece una scuola in Gierusalem di tali pedanti, che tirano il popolo dalle cose grandi alle minuzzarie delle parole e dalle favole utili alle vane e mendaci, per opponerle alla scuola di Dio; e avevano gli Ebrei per li buoni profeti quelli i quali insegnano il vero, e ogni vero è del tiranno nemico: però riverisce quei poeti che adulano a lui e al popolo danno utili documenti a mantenere la tirannide. Onde Cristo, ai Farisei, falsi poeti, opponendosi, con le parabole, attissimo mezzo, instruisce il popolo e insegnò a noi poetare in questa maniera santa, perché l'uomo bene animato verso il popolo e pubblico ha Dio sempre seco e il caldo della verità, che l'instiga a dire cose ammirabili, onde potrà vantarsi e dire:

Est Deus in nobis, sunt et commercia coeli;

ma guai a chi abusa questo dono, come fece Balaam e Sedechia.

Doveva certo Omero ridurre la poetica ai suoi principi buoni di Teognide e Focilide ed Esiodo e Orfeo, perché tutte le cose buone, che sovente ai principi suoi non si riducono, si adulterano e guastano, e non applaudere al populaccio; e Aristotele doveva formare la poetica non secondo Omero.

Plauto, Terenzio, Valerio Sorano e altri di quelli poeti, che sono stati al tempo di Roma santa, secondo le lor leggi e libertà hanno poetato più secondo il vero ammaestramento del popolo; poscia, al tempo di Silla, di Cesare, di Nerone, di Domiziano e altri tiranni, perdendo Roma la libertà, perse li buoni poeti e cominciorono gli scelerati Catulli e Marziali e li bugiardi Virgilii e Ovidii, i lascivi Galli e Tibulli e Orazii, i quali invero furono uomini d' ingegno, ma l'adoprorno a corrompere la repubblica e servendosene all'usanza della Grecia, che andò a rovina per questi falsi dicitori, come dice Cicerone e Aristotile; e Catone scrisse al figlio che, quando la Grecia spanderà i suoi scritti e novelle, confonderà il mondo di bugie e di costumi scelerati; similmente Catone Censorino, quando venne Arcesilao, sofista greco, ambasciatore, e disputò in favore della giustizia nel senato, dimandato da alcuni signori romani, e il secondo giorno disputò contro la giustizia, come s'usa dire nella Grecia in pro e contro di tutti, vedendo che la gioventù romana si compiaceva d'udire parlare contro il vero, disse: — Non potrà star molto in piedi questa repubblica —, e così fu, ché allora Silla, Sertorio, Mario e altri tali pestilenze erano giovani sbardellati, che attendevano a' sofismi.

Dunque l'usanza di sentir parlare contro il vero con gusto fa l'uomo doppio, fraudolente e tiranno, onde Cesare solé sempre a quel verso di Euripide aver mira:

Si violandum est ius, regnandi causa violandum est,

e l'aveva in bocca aspirando al dominio di Roma, il che Cicerone diceva conoscendo: — *Cavete a iuvene male accincto* —, perché Cesare aveva questo pensiero alto, né si curava di vestire attillato; similmente Alessandro Magno, per esser troppo innamorato delle lodi d'Achille finte da Omero, si rodeva d'una ira insopportabile, la quale benché avesse per natura, nondimeno Omero, adulando il suo vizio e non da medico correggendolo, lo fa venire a sdegno d'uccidere Parmenone, suo fidelissimo fratello e Calisteno filosofo, per cause lievi, e poi venire in rabbia di se stesso, a punto come Achille; cose indegne di signore savio e magnanimo.

Dunque dal poeta sempre si deve dir bene del bene e male del male, e quando s' introduce uno che dica male del bene e bene del male, mostrare che a pessimo fine è per venire. Ne lice ancora dir male dell'Ariosto, per aver introdotto San Giovanni da poeta falso, e lodato tanto il puttanesmo, e Rinaldo dire, che maladetta sia quella crudel legge che punisce l'amanti adulteri, e altre novelle impossibili; ma invero fu egli al tempo del secolo feminile: però cominciò da: « Le donne » e le difende quanto può. Ma il Tasso

è più da biasimare, che riduce tutta la poetica in belle parole, e lasciò le belle sentenze, che pone l'Ariosto con tanta moralità e documenti, e segue il documento greco, del tutto tralasciando le maraviglie di Gerusalem, di che si poteva dire sempre cose nuove delle fatte e delle future in lei, secondo le profezie, e rinovando quelle di Omero, mutati i nomi solamente; e dicendo che la nobiltà consiste veramente in aver avuti padri ricchi, ovvero quattro predecessori e altre simili adulazioni dei suoi *Dialoghi*, dove parla anco degli angioli non secondo il vero della nostra legge, ma secondo i sofisti della Grecia, e adulando ad ogni picciol raggio di virtù.

Or torniamo a noi, avendo detto che il caldo amore della virtù e della ragione e d'obbedire alle leggi si deve accendere con le parole e belle finzioni, sentenze e narrazioni, e non mai allentare e spegnere, come fanno i poeti della Grecia, opposti ai profeti, alli quali noi studiamo, dicendo San Paolo: «*Potestis omnes prophetare*». Orazio, benché egli fusse astretto a secondare gli uomini dei tempi suoi, conobbe che la poesia non consisteva nella supestizione del parlare, come oggi s'usa, che abbondiamo di parole belle e delicate e manchiamo di concetti e di verità — ché se David parlò secondo il tempo, alla grossa, disse più alte e giovevoli parole di tutti gli altri; e il Petrarca, più limato di lui, disse cose men gravi e utili; e l'Ariosto parlò con più documenti e utilità, ma men delicato; il Tasso poi arrecò tutte le belle parole e l' infilzò con l'ago, ma concetti communi e rubbati, e pochi precetti, e giovamento assai meno degli altri; laonde nella poetica poco conto delle parole dico che si deve avere, perché quelle vanno e vengono in reputazione come la foglie alle piante — e che il vero poeta era quello che ammaestrava e diceva cose grandissime e profetiche in bene dei lettori:

.... neque enim concludere versum
dixeris esse satis, neque, si quis scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poëtam.

Ma quale sarà? Dicelo poi in una satira dottamente, e invero queste condizioni sono di profeta amante del vero Iddio e del prossimo, intendente del governo del mondo e di tutto, sendo la poesia fiore d'ogni scienza. Le parole belle poco vagliono per allettare, come poi diremo, talché Dante sia il nostro poeta, avendo più degli altri queste condizioni, e il Petrarca perché parla dell'amore castamente, il quale è necessario a tutti i giovani nei primi anni; ma più savio è nei *Trionfi* e nella *Canzone d' Italia*, che ci ammaestra a ravvedersi donde è nata la rovina del nostro paese, sebbene i concetti sono di Dante: ma di ciò diremo nell'elocuzione.

(Da *Tutte le opere di T. Campanella*, cit., pp. 328-338).

7. *UN' INTERPRETAZIONE DELLA POESIA DRAMMATICA*

TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica*, capp. XXI-XXII

[*La tragedia*]

Parimente nella tragedia le persone introdotte imitare si devono, però non starò a dir altro intorno all' imitazione, ma trattarò le parti della tragedia solamente e la sua materia. Mi giova dire che ella ebbe origine da' sacrifici de' Gentili, fatti in morte d'alcuno eroe, dove spesso rappresentava la vita felice [e] il fine loro miserabile; e poi è stata introdotta da' sacerdoti e poeti al popolo per rappresentare le miserie umane, acciò imparasse ognuno a non fidarsi della fortuna propria; e il coro, che si usava nelle tragedie, simile alle nostre processioni fatte attorno le chiese, ciò dimostra. E per metter meglio avanti gli occhi di tutti — particolarmente de' grandi, a cui non si può dire questa verità senza disgusto recare e ricevere — hanno osservato e si deve osservare d' introdurre per soggetto principale uomini possenti, noti al mondo, di molta stima e riputazione, che sono incorsi in atrocissima e non pensata morte nel fine delle loro felicità, perché, introducendo persone communi, non muovono le menti de' principi a considerar la loro fortuna e miseria, sendo che ogni cosa si contempla nel simile e quelli sono dissimili a loro, onde mai principe si spaventa per morte di plebeo. Similmente muovono il popolo ancora a considerare le miserie umane e compatire più la morte de' grandi, che de' bassi, perché vuol considerare che le miserie, [se] puonno ne' maggiori, molto più potranno ne' minori; onde si vede che, morendo un principe di valore, ciascuno ne compatisce, tuttoché fusse stato tiranno, come si legge che molti Padovani compativano la morte di Ezzelino, loro crudelissimo tiranno, a cui da' nemici stessi fu data onesta sepoltura. Finalmente le miserie de' signori fanno venir voglia di non voler esser possente, come essi sono, e disprezzare le grandezze che il volgo ammira, sendo elle sottoposte ancora e forse più a' colpi di fortuna.

Di più non deve essere meritevole della morte colui che ha da fare il fine tragico, perché non moverebbe compassione la tragedia: dunque [quella] del signor Sperone, che narra la morte di Canace e Macareo, non è buona appresso nessuna nazione, che viva sotto leggi che proibiscono il congiungimento carnale tra fratello e sorella, e molto meno appresso i Cristiani. Però Dante, narrando il fine tragico del conte Ugolino, l'esagera e muove a compassione della morte de' figliuoli e del modo insieme che col padre moriro, non del padre solo, che forse l'aveva potuto meritare; al medesimo s'accosta lo Sperone.

Di più, essendo fatta la tragedia per rappresentarsi in pubblico, non si deve introdur persona, che già molti anni incorse nelle miserie che sono per rappresentarsi, e tanto meno quando è di diversa religione a quella del poeta e de' spettatori, imperocché la compassione è un travaglio d'animo nascente in noi dal sentir le nostre miserie ne' nostri simili, perché, quando le proviamo in noi, si dice passione, in altri, compassione. Queste dunque miserie più muovono, quanto più sono presenti; tanto più presenti sono, quanto i pazienti sono a noi più vicini di luogo e tempo e di professione e credenza, perché non abbiamo compassione di quelle miserie degli animali; e poi le guerre de' Turchi manco ci muovono, che quelle di Francia, e manco quelle di Francia, che le nostre d' Italia, e più ci punge la guerra di ieri e l'altro ieri, che quella degli anni passati, e più la morte d'un uomo buono, che d'uno uomo scellerato.

Dunque è bene lasciare addietro gli Ercoli, gli Agamennoni, gli Edipi, le Sofonisbe, e trattare i soggetti de' nostri tempi come fece colui che compose la tragedia del Bragadino, duca di Cipro, per il senato veneziano, e un altro la bella Regina di Scozia, che questi altri, che di Canace e di Sofonisba hanno scritto, e per lo soggetto e nel trattarlo e nel parlar raro non così si avanzano.

Similmente assai più stimo Seneca nella tragedia d' *Ottavia* che nella *Medea*, nell' *Ippolito* e altre sue. Le tragedie di San Giovanni Battista e di Santa Giustina muovono gli affetti e sono lodevoli più per esser morti per la verità della nostra religione, che per altro, onde si vede che la giustizia della causa è necessaria nella rappresentazione. Però, se alcuno narrasse il fine del duca Alessandro de' Medici, per essersi mosso il suo cugino ad ammazzarlo forse con giusto zelo e perché muore sperando un atto di fornicazione consumare, non muoverebbe a compassione troppo. L' infelice fine che fanno i figliuoli del re de' Turchi sarebbe a noi niente lacrimevole, sapendo per certo che la loro scelerata setta li fa degni di peggio. Dunque erra un moderno nella tragedia di Cesare, facendolo empio, poco credente alla religione.

Sia pertanto diffinito, che il soggetto della tragedia debba esser fortunato, virtuoso, ricco, potente, giusto e pio, e se non fussero poste queste qualità in lui, fingerne alcune. Di più, non deve esser favoloso, se non pochissimo per grande necessità, perché il vero muove più che il falso; la favola solo è buona per alcune circonstanze di sacre rappresentazioni per quello che si approva da' religiosi, e sempre fu nel mondo questo costume, che la religione, o buona o mala, dia legge a tutta la repubblica. Impertanto l'antiche tragedie da essa erano approvate e fatte recitare ad instruzione del popolo; ma, sendo mutata la religione da gentile in cristiana, cessorno

le tragedie greche ne' tempii e restorno ne' palazzi: de' moderni per questo poche se ne vedono, onde, perché quasi nulla giovano al tempo d'oggi, direi che si dovesse poetare secondo l'uso nostro, e lasciar questo nome di tragedia e osservanze greche, e introducendone cristiane, buone e atte a far frutto negli animi degli ascoltanti. E si vede che per tutta l' Italia si usa il rappresentare la passione di Nostro Signore Gesù Cristo e de' santi con frutto de' spettatori grandissimo, perché s' impara la vita buona de' santi e le loro lodi, e s' inanimisce il popolo ad imitarli e morir volentieri per la verità della fede, combatter cordialmente contro eretici e contro i Turchi con la pazienza e con l'armi, disprezzare le potestà umane e diaboliche. Invero, che la giustizia della causa muove assai più che ogn'altra cosa, e se il martire non fusse stato grande di sangue secondo il mondo e mondano, come fu santa Caterina, e Gionata, figliuolo di Saul, e Giuda Macabeo, la grandezza della virtù — la quale fa l'uomo re per natura, s'ei non è [per] fortuna, perché non è vero re chi regge, ma chi sa reggere, come dicemmo di sopra di Socrate — è sufficiente a fare riguardevole il soggetto e compassionevole. Tra le virtù poi non vi è la maggiore delle teologiche e della pietà, pazienza, fortezza, temperanza e altre, che alle tre teologali seguono, come nella nostra *Monarchia* abbiamo dimostrato; e di queste i martiri nostri abbondano e, maravigliosamente più d'ogni altro, Cristo, Dio e Uomo, il quale, morendo, fu adorato ed esaltato appresso tutte le nazioni, poiché, per atterrare la tirannia, nonché di sofisti e prìncipi mondani, ma del Diavolo, della morte e de' vizi, egli, morendo, insegnò a noi far il medesimo, se vogliamo parte di tanta gloria. Queste morti vorrei s'appresentassero, ché non mi curo che non possono essere dipinte alla greca, poiché la cristiana maniera è migliore.

Fino alle dette cause questa nostra tragedia reca maggior compassione che l'altre, e ancor perché più compatiamo a chi muore per noi, che chi ha torto, e quando i soggetti sono a noi vicini di tempo; ancora, perché, spesso leggendosi in chiesa, non escano di memoria e siano di credenza e di professione; e sebbene non mostrano che non ci dobbiamo fidare nelle felicità umane, sendo stati essi poco felici mondanamente — lascio alcuni ne sono stati fuori — lo dimostrano, mentre disprezzano quelle. E, di questo modo, è maggiore e più efficace [l'ammaestramento], che se l'apprezzassero e poi ne cascassero repentinamente, come Egisto, perché si direbbe: — Questo fu a caso, il cascar d' Egisto, ma se io son re mi governarò con più ragione —; ma lo disprezzo de' santi, che fan delle possanze umane, è con prudenza, come si vede ch'oggi non solo eleggerebbono esser stati più tosto Pietro e Paolo, che Nerone, ma ancora più tosto Seneca o Lucano, che fûro Gentili e morti dal medesimo, come Pietro e Paolo, perché in eterno si vive col buon nome, e questo si reputa comunemente felicità, della quale ne hanno

più i santi Pietro e Paolo, sendo eglino più onorati e lodati, che Seneca in terra, e hanno di più la gloria celeste, a cui questa terra non si può paragonare.

Mostra altresì l'instabilità della fortuna questa tragedia cristiana, mentre nella persona degli avversari rappresenta morte violenta o passione grande come fu quella d'Erode e d'Antonio empio, ed eterno biasmo, quale è di Massimiano, Diocleziano ed altri. Pure, se siamo tanto schizzinosi, che vogliamo le cose alla greca, si faccino tragedie e simili di quelle del Bragadino e del re Enrico III di Francia, che si possono ridur benissimo a quelle loro regole, le quali non hanno tanto riguardo all'util vero e al vero bene, quanto le nostre, che, sebbene — come dicono — non introducono tanta compassione le nostre, nelle quali muore chi non estima la vita per farne guadagno di migliore a sé e a noi, onde ci rallegriamo e facciamo festa, come s'usa negli offizi della Chiesa, pure al senso passioni apporta la ragione non disperative e femminili — come a coloro *qui spem non habent*, dice San Paolo — ma di tenerezza, di carità e di virile animo e di disprezzo della morte e delle felicità umane. Il che quanto importi alla politica ancora lo dimostrano tutte le leggi, che si sforzano di persuadere il disprezzo della morte, almen per l'altra vita. Dunque e politicamente e divinamente svegliano maggiori affetti, più utili e più compassionevoli, che io non voglio donare loro, come provano quelli che piangono nella predica del giovedì santo. Direttamente le nostre tragedie dunque sono più da stimare che le altre, che altresì concedono per condescendere in qualche parte dell'usanza, la quale vanno spargendo saviamente i padri Giesuiti.

Avendo dunque il principal soggetto tragedia, è da sapere che ella ha li suoi principio, mezzo e fine tanto allungati e abbreviati, che si possono avanti la fine di un giorno rappresentare; in essa mai parla il poeta, però è dialogo misto d'azione apparente, la quale si distingue in quattro o cinque atti, e il passare questi termini è vizio. Però s'introducono personaggi vestiti a questa foggia che vestono e si giudica potessero vestire coloro li quali essi rappresentano, e questi saranno al numero di dieci o di dodici al più; si faranno luoghi da recitare simili a quelli che significano ove fu fatta l'azione vera, e si adorneranno di modo, che parrà vedere quella città, o palazzo o palco, ove ella fu; le principali persone, di parole e di modi, di gesti, di costumi; di vestire, secondo la convenienza del significato siano, né men conviene che gli altri siano non tali. Sarà dunque il principe, che muore, il tiranno od altra persona senza conscienza che il fa morire, o il caso repentino o incognito; e dell'una e dell'altra parte ci sono i consiglieri o ministri, amici, servi, serve, soldati, maestri di dottrina, astrologi o sacerdoti, mogli, mariti, figliuoli, compagni, demoni e angeli, secondo fia necessario

al negozio, i quali tutti si devono introdurre col modo, ordine e imitazione, che abbiamo detto nell'epopea.

Avanti il primo atto non si usa prologo lungamente parlare, ma il primo personaggio che parla a lungo — o sia divina persona, o umana — insegnerà, come casualmente, tutto quello che s' ha da trattare, non mostrando essere per far prologo. Nel primo atto il buon principe farà allegrezza e trattarà le cose sue di modo, che non si avvegga del suo fine, ovvero piangerà la morte altrui, trattarà di cose serie, si lamentarà della fortuna propria e dell'amico, e buono si mostrerà, o bersaglio della fortuna farsi. Nel secondo e terzo seguono l'ambasciarie, sacrifici, minacce del Cielo sopra la persona del re, o avvisi angelici, e si tesse l'azione con quegli atti che sogliono accadere e sono accaduti avanti gli ultimi mali; e muove assai il mal previsto per disporre gli animi alla compassione e alla considerazione della providenza, come fa il sogno della cerva ad Ecuba, di lupi e lupaccini sbranati al conte Ugolino di Dante, e quelli di Calpurnia avanti la morte di Cesare; ma, tra' nostri, l'avviso di San Sisto e san Lorenzo e d'angioli santi. Verso l'ultimo s' introduce repentina miseria e infelice morte del capo innocente e, per far l'atto più funesto, s'aggiungono morti di pargoli innocenti de' cittadini e altri seguaci buoni; ma però il morto non si farà mai apparire nel cospetto del popolo, acciò non franga la finzione, e, ricordandosi che ella sia finzione, non compatisca intieramente: però alcuno mezzo o nunzio la raccontarà al più caro del defunto, o al pubblico, con tutti i modi, gesti, parole compassionevoli, che si richieggono in simil fatto, dicendo la guisa de' fanciulli morti, almeno alla madre, l' intrepidezza del moriente per la ragione o carità, od altre cose a queste somiglianti; Orazio:

Nec coram populo natos Medea trucidet.

Per questo è da sapere, che come parte principale s' introduce il coro, che rappresenta il popolo od altra moltitudine, il quale saria una congregazione d'uomini giusti; e alle volte si raddoppia, facendosi cori di donne, di soldati, di cittadini, di sacerdoti: e d'angioli e' si può far presso noi, quando si porta l'anima del moriente. Il coro dunque terrà sempre la parte della giustizia e religiosità, attristandosi de' mali soprastanti a torto, né rallegrandosi de' beni, ma la loro durata biasmando, apprezzando li beni eterni e pregando quelli a' buoni, e vendetta agli ostinati maligni, penitenza alla ignoranza e fragilità.

Per ordinar bene queste rappresentazioni bisogna essere molto pratico delle istorie sagre e profane, e perché dal vero tutto il suo argomento si piglia, il modo, il tempo e il luogo s'accoppiano al proposito d' insegnare e muovere ultimamente.

[*La commedia*]

La commedia si è nata da quei giovani, che già cantavano per le contrade, e dal trattenimento che i prìncipi sogliono dare a' popoli per sollevargli dalle fatiche e mitigare le loro miserie, facendoli scordare con tali esercizi, come s'usano li balli nelle ville padovane; ovvero da' lamenti de' popoli ateniesi contro i nobili, dai quali erano matrattati, onde con canti ridicoli e malèdici reprimevano il loro orgoglio, e perciò, sendo utile, fu dai savi tal poema introdotto in teatro; e da' sacrifizi d'Apolline in Delo, dove si festeggiava e cantava e, giungendosi li cantori l'uno all'altro, si moltiplicò di maniera, che i poeti poi presero modo di rappresentare le non sperate allegrezze avvenute agli uomini dopo li loro affanni. E perché questi più muovono le parole popolaresche, e perché in repubblica popolare ebbe origine poema, la commedia poi ha trattato gli avvenimenti di persone mediocri e private.

Sia qualunque la sua origine e fine, basta che può essere utile a noi nella medesima maniera che agli antichi, onde si dirà che ella sia un poema sciolto, imitazione della vita mediocre o specchio della conservazione umana; onde ognuno impari a vivere perché in essa s' imprimono i costumi de' vecchi, de' giovani, de' mercanti, di servi, di meretrici, e però s' impara con tutte le professioni; inoltre che ad ognuno di questi fa conoscere i propri vizi e virtù, e quelli correggere, e questa via più usare, mostrando a loro che cosa ne loda il popolo e che ne biasma, quasi accennando a tutti, che sono scoverte le loro arti, onde si devono forzare di viver bene.

Or, perché le fortune degli uomini sovente nascono dalle proprie azioni e dagli accidenti communi, e queste allegrezze private perché consistono nella prima compagnia umana, che è tra moglie e marito, si è trovato che la commedia particolarmente consiste negli maritaggi e negli amori, e qualche volta in certi casi strani, quali sono li *Cattivi* di Plauto. E perché gli amori sono proprii de' giovani, il soggetto principale della commedia siano i giovani innamorati, de' quali quando s' introduce una coppia, perché apporta doppio insegnamento, rende la commedia più degna: però l' *Eunuco* e l'*Andria* di Terenzio di lungo precedono all' *Ecura*. I personaggi stanno verbigrazia da innamorato, che hanno i servitori e spesso pedanti e i padri vecchi, odiosi alli loro amori; i figli ameranno donne contro la voglia de' parenti, e spesso meretrici, le quali averanno le loro ruffiane e serve di casa, in modo che giongeranno a dodici o quattordici personaggi al più. Parlo così perché so doversi introdurre mercanti, vecchi amanti rimbambiti, soldati vanagloriosi e sbirri, e simili, secondo che occorre nell'occasioni quotidiane, onde si cava l'argomento di questo poema.

Si fanno cinque atti al più, divisi in scene tre o quattro, dette così da' luoghi ove si recita, senza colore, benché adesso s'usano, come prima, i suoni, o non visti o apparenti, per trattenimento, finito ciascun atto e nel principio ancora. Gli atti si distingueranno da' principali atti dell'azione, come nella tragedia; la scena dai diversi colloqui che occorrono negli atti. [La lunghezza della commedia] deve esser tanta, che si possa rappresentare in quattro o cinque ore o sei, fatta in dialogo sciolto, interrotto il poema dalle calunnie. Se bisognerà, si commenda la favola che s' ha da recitare, cattando attenzione, benevolenza e docilità secondo fa mestiero, come dissi nella *Rettorica*.

Tre sono le parti principali: nella prima s' introducono i principi degli amori e i caldi affetti e cose seguite tra gli amanti, come ambasciarie, inimicizie, ingiurie,

.... fraudes, bellum, pax rursus....

[come dice] Parmenone di Terenzio; le cose passate non si rappresentano, ma si narrano dai primi parlatori, in modo che la tessitura del passato col presente sia intesa.

La seconda ingroppa talmente la favola in mano degli amanti, che pare non si possa distrigare; il che fia o per importunità de' rivali, o promesse fatte loro dagli amanti, [o] temino da' parenti, che stanno per sapere il negozio, o averanno saputo ch'eglino amano meretrici o donne di loro indegne, ch'aveansi fatto promettere che non prenderanno altre mogli, oppur sono ammogliati a donne gelose, o patiranno qualche accidente per lo quale perdessero l'amiche e i servi loro consultori avessero patito grandi affanni da' padroni; e si devono esagerare queste disgrazie, in modo che tanto più intoppino, quanto più vogliono sciogliersene, percioché l'esito sarà di via maggior congratulazione.

L'ultima parte è lo scioglimento del nodo, il quale si farà come a caso, o per via di alcun forastiero, o d'alcun vecchio, o comparenza d'anelli o simili segnali, che fanno questa agnizione, talmente che restino contenti gli amanti e l'amate, di modo che li padri loro restaranno sodisfatti che ognuno abbia quello che bramava, e i servi fiano sciolti e messi in libertà, e li parenti magnino ne' banchetti, e a tutti avvenga finalmente quello che piace al suo genio. Così nell'*Andria* un forastiero Critone scopre che Glicerio, amata da Pamfilo, era figliuola di Cremete, laonde il padre di Panfilo divenne contento che la togliessero per moglie [e che l'altra figliuola di Cremete, Filomena, togliesse per moglie] Carino per il suo Pamfilo, da cui era schifata e da Carino amata, a cui non era promessa; il quale altresì teneva, anzi era certo, per gli intrighi di Davo malamente riusciti, di non poterla avere, come

si credeva fare Davo [che] incommoda questi due amanti; [Filomena] toccò poi per moglie a Carino, onde si libera Davo, si fan due matrimoni e tutti i personaggi godono. Onde bisognerà, a chi non sa questi avvenimenti per non aver venture e viaggi fatto, esser prattico ne' poeti comici e nelle novelle del Boccaccio, di cui se ne può pigliar molti esempi.

L' importanza sta in imitare li personaggi nell'azioni, gesti, modi, vestiti, tempi, costumi e proverbi usati nel loro mestiero, perché — come dice Cicerone — in tutte le arti ci sono le proprie voci, e una voce in un'arte significarà altro che nell'altra: ma proporzionatamente, come questa parola «uomo da bene» appresso i filosofi vuol dir «dotto», appresso i mercanti «buon pagatore», appresso i soldati «valoroso», e hanno certi vocaboli suoi proprii e translati nell'arti, come mostra l'alchimia e la pedantaria, e le donne sotto nome di laido e dispettoso dicono le lor cose. Onde certi libri, che trattano le maniere delle professioni o dell'arti, sono buoni; ma la sperienza e scienza, onde nasce il sapere imitare, è principale in questo mestiero, perché ne sape anco le cause e ragioni di questi effetti e modi di operare, le quali sono per la lunghezza impossibili dire al presente.

Sa molto bene il filosofo perché il vecchio è avaro, scrupoloso e tardo; e i giovini prodighi, imprudenti, sfrenati; [e i] pedanti superstiziosi nel parlare, bisognosi sempre; e i soldati vantatori e sbravacci; i servi solleciti, astuti, d'astuzia servile, non eroica, precipitatori de' negozi de' padroni, credendosi di mostrarsi atti a servirgli e compiacergli con ogni modo di sottigliezza che trovano; le serve, ruffiane, lusinghiere, predicatrici di castità, maliziose in basso genere; li parasiti, loquaci, ingiuriosi, adulatori e poltroni; le cortigiane superbe, fastose, dispettose, gelose, lusinghiere, ingannatrici, che ad ognuno si vendono per verginelle; e così degli artefici e professori. Ma i nostri poeti, non sapendo le cause né l' imitazioni da per sé, si sforzeranno guardar bene e osservare i costumi e modi di tutte quelle persone che introducono a parlare, e poi componere il poema.

Si introdurrà qualche ridicolo Trastullo e Graziano o simili, per fare che gli animi non si saziino d' imparar sempre cose serie; mai si deve introdurre divinità nelle commedie, sendo cosa seria, come è la tragedia; non si deve biasmare uomini grandi palesandosi apertamente, come dice santo Agostino dichiarando le *Leggi* di Cicerone; si farà in modo che ognuno del suo errore s'accorga senza essere nominato; non si burlerà di errore di religione, come fa l'*Anfitrione* di Plauto, perché guasterà, non sanerà i costumi del popolo. La *Commedia* di Dante, perché è seria, e teatro di tutta la vita universale e del nostro fine, e non [è fatta per] rappresentarla, ma per leggerla ciascun grand' ingegno e signore, con manco biasmo nomina quelli che crede degni di vituperio. Non si mangiarà, ne ballerà, né si faranno sposalizi in presenza

del popolo, come anco le morti non si fanno in pubblico nella tragedia, che ha tal fine opposto al comico.

Finalmente si possono dipingere tutti gli avvenimenti popolari atti ad ammaestrare la vita per l'esempi di felicità, di industria, di fortuna o maledicenza di viziose persone, le quali hanno recato male ad altri incauti; però migliori soggetti sono quei che meglio informano i popoli, onde la commedia dell' Oddi sarà superiore a tutte l'altre di Plauto. Devono essere le commedie piene di proverbi populareschi e di metafore, cavate da cose basse da quegli uomini che sono introdotti, li quali, facendo ridere, insegnano a vivere, ché queste restano più a mente. Ma nella tragedia sono alte sentenze, che dicono le cose dello stato umano e della fortuna e di Dio e delle nostre miserie e felicità gravemente, in modo che l'animo con ammirazione, non con risa, le riceva, onde non da cose vili saranno traslati i lor sentimenti, come s'usa nelle commedie.

(Da *Tutte le opere di T. Campanella*, cit., pp. 402-13).

IV

DAL BAROCCO ALL' ILLUMINISMO

I

L' ESTETICA SEICENTESCA DEL RAZIONALISMO E DEL BAROCCO

1. *Le poetiche del barocco.* L'aspetto più appariscente dell'estetica del Seicento è forse costituito dalle cosiddette poetiche del barocco. Questo termine è uno dei più discussi della storia dell'estetica e ancor oggi è difficile trovare un accordo sulla sua definizione. Esso appare più definito nelle arti figurative che non nella letteratura e nella musica: in queste ultime due arti il termine di «barocco» è spesso impiegato per analogia con i temi fondamentali del barocco pittorico, scultorico e architettonico.

Nelle arti figurative il maggior teorico del barocco, il Wölfflin ha indicato cinque caratteristiche fondamentali del barocco: il passaggio dal lineare al pittorico; il passaggio dalla visione in superficie alla visione in profondità; il passaggio dalla forma chiusa alla forma aperta; il passaggio dalla molteplicità all'unità; il passaggio, infine, dalla chiarezza assoluta alla chiarezza relativa della realtà [1]. Quanto al termine, ancora si discute se esso sia derivato dalla parola spagnola indicante una perla di forma irregolare o dalla figura omonima del sillogismo, usata nel senso dispregiativo di cerebralismo; in ogni caso esso fu diffuso in epoca neoclassica con l' intento di screditare l'arte seicentesca; fu poi riabilitato soprattutto a partire dalla fine dell' Ottocento, per poi essere nuovamente screditato da Croce. Storicamente, esso s' intreccia col fenomeno del «manierismo», che culmina nella scuola dei Carracci.

In letteratura, sull'analogia delle arti figurative, s' intende per Barocco soprattutto quella poesia del Seicento che mette capo in Spagna al Góngora, in Italia a G. B. Marino, in Inghilterra al cosiddetto «eufuismo» (dall' *Euphues* di Lily), caratterizzata da un'abbondanza di concetti e di metafore, da una preziosità stilistica, da intenti metafisici, da sottigliezze e arguzie. In musica il termine di barocco è di uso ancor più incerto, giacché, ad es., il melodramma del Monteverdi può presentare solo parziali analogie con le caratteristiche barocche sopra descritte.

Tutta l'estetica del Seicento si aggira tra due grandi poli di attrazione: il barocco e il razionalismo. Questi due movimenti sono per più di un aspetto coincidenti, senonché mentre tipicamente «barocche» sono soprattutto le poetiche

[1] Cit. da L. ANCESCHI, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica* cit., I, pp. 435-546; v. pp. 454-6.

letterarie, ad es., di un Gracián o di un Tesauro, invece le estetiche più astrattamente teoriche, ad es., di Boileau e di Dacier possono definirsi più esattamente come « razionalistiche » perché il loro razionalismo va oltre i termini specifici del « concettismo » barocco per riallacciarsi alla grande tradizione aristotelica. In mezzo tra razionalismo e barocco si sviluppa poi il naturalismo estetico inglese, ad es. quello affiorante negli scritti di Bacone e di Hobbes, che anticipa già l'estetica dell'empirismo inglese, destinato ad avere la sua grande fioritura nel secolo seguente.

Il paese dove più specificamente nel Seicento si sviluppò un'estetica barocca fu la Spagna. Il pensiero estetico della Spagna seicentesca s' incentra nelle due correnti che fanno capo al Góngora e al Gracián. Il Góngora non fornì una poetica esplicitamente teorizzata, ma a lui si deve un nuovo atteggiamento estetico militante a favore di un'arte colta, non superficiale, amante del chiaroscuro e del nebuloso. Il Gracián invece affrontò esplicitamente i problemi teorici di un'estetica letteraria. Prima di lui, nel 1578, già Juan Huarte aveva affrontato il problema teorico dell'arte in un'opera intitolata *Examen de ingenios para las ciencias*, sostenendo una divisione tra le facoltà della mente e una distinzione tra « l'attività pratica » e « l'attività poetica ». Riprendendo quei temi Baltasar Gracián nel 1642 pubblicò un trattato dal titolo *Agudeza y arte de ingenio*. Il Gracián è il teorico del cosiddetto « concettismo », che è la generalizzazione e teorizzazione della tendenza forse più diffusa nella poesia barocca: quella di vedere nella poesia essenzialmente un prodotto del *concetto* poetico. Di qui deriva il concetto di « ingegno » poetico, che è uno dei termini più frequentemente ricorrenti nelle poetiche barocche: in Spagna come *ingenio*; in Inghilterra come *wit*, in Francia come *esprit*.

In Italia i maggiori teorici dell'estetica barocca possono considerarsi il cardinale Sforza Pallavicino coi suoi due trattati *Del Bene* (1644) e *L'Arte dello Stile* (1647) ed Emmanuele Tesauro col suo *Cannochiale aristotelico*. Del Pallavicino è particolarmente interessante la polemica contro la necessità della verosimiglianza nella poesia. Anche la poesia irreale può, per il Pallavicino, commuovere l'uomo; infatti la forza della poesia le è conferita dalla fantasia immaginativa che la crea: ed è appunto questa fantasia a produrre il *gusto*, che è lo strumento del godimento estetico. Mentre l'estetica del Pallavicino è fondamentalmente letteraria, quella del Tesauro è invece essenzialmente intellettualistica e simbolistica: la bellezza della poesia deriva, per il Tesauro, dalla sua natura allusiva e simbolica, del tutto differente da quella della logica; e questa natura simbolica si manifesta soprattutto nella metafora.

In Germania il maggior teorico dell'arte di questo periodo fu Martin Opitz, autore, nel 1624, di un *Buch von der deutschen Poetry*. In esso egli rivaluta l' importanza della tecnica espressiva e, pur non giungendo all'elaborazione della dottrina dell'espressione che si sviluppava allora in Spagna, portò tuttavia queste nuove esigenze nel mondo tedesco.

In Francia il concettismo barocco assunse soprattutto l'aspetto del preziosismo, della *préciosité*. Un'estetica preziosistica è, ad es., quella di Monfaucon de

Villars, autore, nel 1671, di un trattato *De la Délicatesse*. Ma, come fu detto[1], « la più profonda poetica barocca » è forse, in Francia, quella affiorante dai *Pensieri* di Pascal, che porta dentro alla poesia un'esigenza di ricerca concettuale e metafisica: « Noi non cerchiamo mai — si legge nei suoi *Pensieri* — le cose, ma la ricerca delle cose. Così nelle commedie, le scene di contentezze senza timore non valgono niente, né le estreme miserie senza speranza, né gli amori brutali, né la severità crudele » (*Pens.*, 135). E, al proposito, si possono ricordare, sia pur solo di passaggio, le acute riflessioni sul simbolismo delle Sacre Scritture contenute nel *Tractatus Theologico-Politicus* di B. Spinoza (1670).

2. *Il naturalismo inglese.* L'estetica naturalistica ed empiristica dell' Inghilterra del Seicento è in parte imparentata con le poetiche barocche, soprattutto per quanto riguarda il concetto di « ingegno » poetico (*wit*), in parte si sviluppa autonomamente, seguendo una tradizione empiristica e materialistica più fortemente accentuata del generico sensismo presente in alcune correnti del barocco latino (ad es. nello Sforza Pallavicino). Le origini di questa corrente di estetica inglese vanno ricercate nel pensiero di Francesco Bacone. Egli si occupò soltanto dell'arte letteraria, escludendo dalla sua considerazione non solo il bello di natura, ma anche le arti figurative e la musica. L'arte letteraria è poi divisa da Bacone in due parti nettamente distinte: quella relativa alle parole e quella relativa agli argomenti. La prima appartiene allo stile e alle « arti del discorso », la seconda invece è « una delle parti principali della cultura ». Ma l' idea più importante di Bacone è l' idea, che del resto circola in tutto il Seicento europeo, secondo cui la poesia è opera della fantasia: in questo Bacone apre una strada che diventa poi sempre più feconda nell'estetica inglese.

Chi riprese con maggior vigore l' idea baconiana dell'arte come fantasia, in Inghilterra, fu Tommaso Hobbes, il quale si occupò di estetica prima in una lettera a Sir Guglielmo d'Avenant (1651), poi occasionalmente nel *Leviathan* (1651), infine nello scritto *Sui pregi di un poema eroico* del 1675. Questi scritti di Hobbes, anche se i primi due precedono di qualche anno la Restaurazione (1660), sono comunque concepiti ormai nel clima politico, filosofico e letterario della Restaurazione inglese. Questo clima è caratterizzato da una nuova apertura al mondo culturale europeo e in particolare francese; come ha scritto il Praz[2], « dall'esilio i cortigiani di Carlo II recavano un riflesso degli splendori del Re Sole e della letteratura classica di Francia, e secondavano una trasformazione degli ideali letterari inglesi che s'era già iniziata prima del 1660 ». Perciò in Hobbes si può trovare, anche e proprio nel campo estetico, una confluenza tra gli interessi naturalistici baconiani e le nuove voci del barocco europeo. Sulla base del suo materialismo psicologico, Hobbes distingue la memoria, la fantasia e il giudizio. Sopra di queste

[1] L. ANCESHI, *op. cit.*, p. 527.
[2] M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1946, p. 171.

facoltà si eleva il *wit*, l' ingegno tipico del poeta. Per essa occorre tanto la fantasia quanto il giudizio critico. Hobbes quindi delinea un'estetica che è insieme sensistica e intellettualistica, perciò in lui si può dire che l'estetica irrazionalistica della fantasia si congiunge a un'estetica intellettuale e razionalistica di tipo aristotelico. Ma proprio per questa sua caratteristica posizione Hobbes si trova molto vicino alle poetiche barocche del Seicento europeo.

In quest'epoca, come abbiamo detto, si nota un rifiorire dell'attività critica ed estetica in Inghilterra: il conte di Roscommon traduce in inglese l'*Arte poetica* di Orazio; John Sheffield scrive un *Essay upon Poetry*; nel 1668 John Dryden scrive un *Essay on Drammatic Poesy* discutendo sul teatro francese e su quello inglese. Ma, tra questa fioritura di scritti estetici, l'opera più caratteristica è quella del Temple, autore, nel 1692, di un saggio sulla poesia divenuto poi famoso. Il Temple ha il merito di aver sottolineato l'aspetto sentimentale dell'arte e l' idea della primitività della poesia. Tuttavia egli non fu né un filosofo né un artista *ex professo*; e il suo saggio manca quindi di quel rigore che contraddistingue altre opere estetiche dello stesso Seicento.

3. *Il razionalismo francese.* Lo Spingarn [1] ha messo opportunamente in luce come nella seconda metà del Seicento si assista in Francia a una « seconda ondata » dell' influsso della critica estetica degli aristotelici italiani, la quale si viene sostituendo all'ondata spagnola rivoluzionaria e barocca degli inizi del secolo. In effetti il secondo Seicento francese vede sovrapporsi alle poetiche barocche (che pur persistono e si sviluppano) un vivo fiorire di estetiche razionalistiche ispirate da un lato alla tradizione aristotelica, dall'altro all' intellettualismo di Cartesio (autore, egli stesso, di un *Compendium musicae* del 1619). Già nel 1640 Jules de La Ménardière nella sua *Poétique* cerca di trasportare i princìpi aristotelici nel mondo moderno. E lo stesso Corneille, all'epoca della battaglia a proposito del suo *Cid*, cercava di venire ad un accomodamento con i princìpi aristotelici, pur modificandoli in vista delle esigenze moderne.

A un rinnovato studio dell'estetica aristotelica contribuì certamente, nella Francia del secondo Seicento, la famosa *Querelle des anciens et des modernes*. I sostenitori dell'antico avevano appunto grande interesse a una ripresa aristotelica; nel 1684 la filologa Anne Le Fèvre, che andrà poi sposa ad André Dacier, affermava energicamente che « ciò che impedisce al giorno d'oggi alla maggior parte degli uomini di gustare le opere degli antichi è il fatto che non si vuol mai perder di vista il proprio secolo e lo si vuol vedere in ogni opera » [2].

Fu in questo nuovo ambiente che, dal 1669 al 1674, vide la luce l'*Art poétique* di Nicolas Boileau, che fu detta da molti il *Discours de la méthode* della poesia francese. Il Boileau rappresenta appunto la teorizzazione del neoclassicismo e la ripresa di un rigorismo estetico. Il principio della sua poetica è quello del razio-

[1] J. E. SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento*, trad. Fusco, Bari 1905, p. 239 sgg.
[2] Cfr. ARISTOPHAN, *Nuées et Plutus*, trad. p. ANNE LE FÈVRE, Paris 1684, Préface.

nale e del verosimile: « Non offrite mai nulla d' incredibile allo spettatore; il vero può talora non essere verosimile; una meraviglia assurda è per me priva d'attrattive, lo spirito non è commosso da ciò che non crede ». E, conformemente a questi suoi rigidi princìpi, la poetica del Boileau si risolve in una precettistica, la quale però fu così ben accetta da acquistare una fama e un influsso notevolissimi.

Il razionalismo estetico francese del secondo Seicento culmina con la traduzione e l'ampio commento alla *Poetica* aristotelica di André Dacier, apparso nel 1692. Notevole è in lui soprattutto la discussione sul concetto aristotelico di catarsi poetica. Egli cerca al proposito una via propria di interpretazione di questo concetto, in polemica contro gli interpreti precedenti. Questa polemica si svolge soprattutto contro due teorie: la prima è l' interpretazione esclusivamente etica, secondo cui l' idea di catarsi sarebbe stata introdotta da Aristotele solo per combattere la condanna platonica e mostrare come anche la tragedia abbia un fine pedagogico. L'altra teoria contro cui Dacier combatte è quella di Corneille, secondo cui la catarsi sarebbe solo « una bella idea », ma poco realizzabile in pratica. Per Dacier invece la catarsi poetica significa la *modération* delle passioni, cioè il placarsi delle perturbazioni dell'animo. Perciò, per lui, la catarsi si effettua soprattutto a rappresentazione terminata. Solo allora infatti, dopo la fine della rappresentazione, il tumulto delle passioni può placarsi, « tous le mouvements que l'action avait excités étant ralentis » [1].

Il razionalismo francese, in particolare l'opera di Boileau e di Dacier (alla quale si possono aggiungere il *Traité du poème épique* di R. Le Bossu del 1675, ispirato ad analogo atteggiamento e la *Poétique* di J. de la Ménardière del 1640), apre così la via a quel ripensamento dell'estetica tradizionale che sarà poi proprio del Settecento. E non sarà un caso che l'opera del Dacier influisca molto, come si sa, su uno dei massimi estetici settecenteschi, il Lessing.

[1] ANDRÉ DACIER, *La poétique d'Aristote*, Amsterdam 1692, p. 83.

BIBLIOGRAFIA

SULLE POETICHE DEL BAROCCO

M. Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze 1946[2].

J. Rousset, *La litérature de l'âge baroque en France*, Paris 1954.

M. Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Paris 1955.

L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica* cit., I, pp. 435-546.

B. Croce, *Le poetiche del Barocco in Italia*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., I, pp. 547-75.

SUL NATURALISMO INGLESE

M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Firenze 1944.

K. Fischer, *Fr. Bacon und seine Nachfolger: Entwicklungsgeschichte der Erfahrungsphilosophie*, Berlin 1856.

C. de W. Thorpe, *The Aesthetic Theory of T. Hobbes*, London 1940.

M. Van Doren, *J. Dryden: the Poet, the Dramatist, the Critic*, New York 1932.

SUL RAZIONALISMO FRANCESE

G. Lanson, *Boileau*, Paris 1892.

A. Albalat, *L'« Art poétique » de Boileau*, Paris 1929.

D. Mornet, *Nicolas Boileau*, Paris 1942.

E. Egger, *L'hellénisme en France*, Paris 1869.

A. Plebe, *La poetica di Aristotele in quattro commenti del Settecento*, Torino 1953.

[TESTI]

1. *LA POESIA COME CULTURA*

FRANCESCO BACONE, *Sul progresso del sapere*, II, 4

La poesia è una parte della cultura per lo più legata da regole nella misura delle parole, ma per tutto il resto è estremamente libera e si riferisce veramente all' immaginazione, che non essendo legata dalle leggi della materia, può ad arbitrio congiungere ciò che la natura ha separato e separare ciò che la natura ha congiunto, e così fare matrimoni e divorzi illegali tra le cose: — *Pictoribus atque poetis, ecc.* Si può considerarla in due sensi, rispetto alle parole e rispetto all'argomento. Nel primo senso non è che un carattere dello stile e appartiene alle arti del discorso, e quindi per ora non ci riguarda. Nell'ultimo senso è, come si è detto, una delle parti principali della cultura e non è altro che storia finta che si può considerar poesia tanto se è in prosa quanto se è in versi.

Questa storia finta è stata usata per dare qualche soddisfazione illusoria alla mente umana e in quei punti nei quali la natura gliela nega perché il mondo è di proporzioni inferiori all'anima, e quindi sono gradite allo spirito umano una grandezza più estesa, un bene più assoluto e una varietà più infinita che non si possano trovare in natura. Quindi, poiché gli atti e gli eventi della vera storia non hanno quella grandezza che può soddisfare la mente umana, la poesia finge atti ed eventi più grandi ed eroici. Poiché la storia vera presenta risultati delle azioni non sempre conformi alla giusta retribuzione della virtù e del vizio, la poesia finge che essi avvengano con maggiore giustizia e più accordo con la provvidenza rivelata. Poiché la storia vera rappresenta azioni e avvenimenti più ordinari e meno variati, la poesia li rende più eccezionali e fa subire ad essi variazioni più inattese ed alterne. Cosicché risulta evidente che la poesia aiuta e giova alla grandezza d'animo, alla moralità e anche al diletto. E quindi si è sempre pensato che essa abbia qualcosa di divino perché innalza ed eleva la mente, modificando lo spettacolo delle cose secondo i desideri di questa, mentre la ragione aggioga e piega la mente sotto la natura reale delle cose. E vediamo che per queste attrattive e per questo accordo con la natura e con il piacere dell'uomo, uniti al suo accordarsi e congiungersi con la musica, essa è stata coltivata e sti-

mata in tempi rozzi ed in regioni barbare, dalle quali veniva esclusa ogni altra forma di cultura.

(Trad. M. M. Rossi, in *L'estetica dell'empirismo*, Firenze, Sansoni, 1944, I, pp. 109-10).

2. *SUGLI ELEMENTI DELLA TECNICA POETICA*

THOMAS HOBBES, *Risposta a Sir Guglielmo d'Avenant*

Signore,

Se per lodare il vostro poema dicessi soltanto, genericamente, che nella scelta dell'argomento, nella disposizione delle parti, nella fedeltà del carattere dei personaggi, nella dignità e nel vigore dell'espressione avete mostrato tutti i pregi di una vasta esperienza, di una pronta memoria, di un chiaro giudizio, di una fantasia pronta e ben regolata, questo, per quanto vero, sarebbe testimonianza di troppo poco peso. Perché come testimonio io sono esposto a due critiche: di essere incompetente e di essere corrotto. Incompetente perché non sono un poeta, e corrotto dall'onore che mi avete fatto con la vostra prefazione. Il primo difetto mi costringe ad accennare qualcosa sulla natura della poesia e sui vari tipi di essa.

Come i filosofi hanno diviso l'universo, oggetto dei loro studi, in tre regioni: *celeste*, *aerea* e *terrestre*, così i poeti che hanno il còmpito di distogliere gli uomini dal vizio e indurli ad azioni virtuose, onorevoli, imitando la vita umana in piacevoli misure ritmiche, si sono collocati nelle tre regioni dell'umanità, la *Corte*, la *città* e la *campagna*, che corrispondono in certo modo alle tre regioni del mondo. Perché nei principi e negli uomini eminenti per potenza, che anticamente venivano chiamati *eroi*, vi è uno splendore e un' influenza sul resto dell'umanità che somigliano a quelle dei cieli; e in quelli che abitano città popolose, vi è un' insincerità, un' incostanza, un' irrequietezza analoga alla mobilità, alla turbolenza, all' impurità dell'aria; e nella gente di campagna una semplicità e una capacità, benché torpide, sostanziose e nutrienti che possono venire confrontate con la terra che essi lavorano.

Di qui sono venuti tre generi di poesia: *eroica*, *scommatica* e *pastorale*. Ognuno di questi generi si distingue poi secondo il tipo di *presentazione*: che a volte è *narrativa*, quando è il poeta stesso che racconta, e qualche volta *drammatica* quando ciascuna delle persone viene abbellita e portata sulla scena a recitare e agire la propria parte. Non vi sono dunque né più

né meno che sei tipi di poesia. Perché il poema eroico narrativo come il vostro si chiama poema *epico*; il poema eroico drammatico è *tragedia*. La narrazione scommatica è la *satira*, drammatica la *commedia*. La narrativa pastorale si chiama semplicemente *pastorale* e in antico *bucolica*; e la stessa, se drammatica, *commedia pastorale*. Quindi la forma di un poema epico e di una tragedia dovrebbe sempre esser la stessa, perché differiscono soltanto perché recitati da una o più persone: e questo lo noto per giustificare la forma del vostro poema, composto di cinque libri divisi in canti, perché cinque atti divisi in scene son stati sempre la forma riconosciuta della tragedia.

Quelli che prendon per poesia qualunque cosa scritta in versi, penseranno che questa divisione è incompleta, ricordando sonetti, epigrammi, egloghe e simili composizioni, che sono soltanto saggi o parti di una poesia intera; e considereranno Empedocle e Lucrezio, filosofi naturalisti, come poeti; e annovereranno i precetti morali di Focilide e di Teognide e le quartine di Pibraco e la storia di Lucano e altre del genere, fra le poesie, dando a questi scrittori per onorarli, il titolo di poeti invece di quello di storici o di filosofi. Ma una poesia parla di azioni umane e non di cause naturali, di azioni descritte e non prescritte, e di azioni inventate, come indica il termine «poesia», che non sono avvenute fra uomini. Quelli che ammettono opere di fantasia scritte in prosa, non sbagliano molto, ma sbagliano, perché la prosa dev'esser piacevole non solo per l' invenzione ma anche per lo stile, ed in questo la prosa si trova in svantaggio se vuol competere con il verso, perché combatterà, per dir così, a piedi contro la forza e le ali di Pegaso.

Infatti i Greci anticamente riservavano il verso al servizio degli Dei, ed era lo stile sacro, lo stile degli oracoli, lo stile delle leggi, lo stile di quelli che pubblicamente presentavano agli Dei i voti e i ringraziamenti del popolo, con quei loro canti sacri che si chiamavano «inni» e gli autori di questi venivan chiamati profeti e sacerdoti, prima ancora che si sapesse che cos'era un poeta. Quando poi ci si accorse della maestà di questo stile, i poeti lo scelsero come il più adatto alle loro elevate fantasie. E quanto all'antichità del verso, essa è maggiore di quella delle lettere dell'alfabeto. Perché è certo che Cadmo fu il primo a portare dalla Fenicia, paese confinante con la Giudea, l'uso delle lettere in Grecia; ma il culto degli Dei e le leggi conservate facilmente dalla memoria perché espresse in suoni ritmici, esistevano già da lungo tempo prima che là arrivasse Cadmo.

Vi è poi, oltre alla grazia dello stile, un'altra causa per cui gli antichi poeti preferirono scrivere in linguaggio ritmico, ed è questa. Le loro poesie da prima erano fatte per venir cantate, tanto quelle epiche che quelle drammatiche (uso per lungo tempo abbandonato ma che ha cominciato ad essere parzialmente ripreso in Italia negli ultimi tempi) e non avrebbero potuto

accordarsi con la voce o con gli strumenti se fossero state in prosa, perché questa procede muovendosi in modo incerto e disordinato, come procede e si muove una nave in mare, in modo che non solo turba i migliori stilisti ma talvolta travia anche il lettore più attento e lo obbliga ad andare a cercare punti di riferimento per capire il senso. Era dunque necessario in quei tempi che i poeti scrivessero in versi.

Il verso che i Greci e i Latini, vista la natura del loro linguaggio, trovarono per esperienza più dignitoso, e quindi più adatto per un poema epico, fu il loro *esametro*: verso non solo limitato in lunghezza, ma anche determinato nella quantità delle sillabe. Invece di esso noi usiamo il decasillabo, compensando la negligenza della quantità con la diligenza della rima. E questo verseggiare è così adatto al poema eroico che non venne mai cambiato se non perdendo un po' di gravità e di dignità. Un verso più lungo non differisce molto da una cattiva prosa, e un verso più breve dà l' impressione come, capite, di uno che si voglia sbrigare, come una Musa che stesse slacciandosi anziché cantando. In un epigramma o in un sonetto, si possono variare i versi e cercare gloria con difficoltà inutili, come quelli che escogitano versi in forma di un organo o di un'accetta o di un uovo o di un altare o di un paio d'ali: ma in un'opera così grande e nobile come un poema epico è grande imprudenza crearsi ostacoli con difficoltà inutili. E così anche scegliere uno schema di rime inutile e complicato non è altro che un gioco difficile o obbliga qualche volta a dire qualcosa che non si è mai pensato, per tappare un buco. Non posso quindi che approvar molto la vostra *stanza*, in cui le sillabe d'ogni verso sono dieci e la rima alterna.

Per la scelta del soggetto vi siete già giustificato nella vostra prefazione. Ma siccome ho visto in Virgilio che l'onore fatto ad Enea e ai suoi compagni si poteva riferire così brillantemente a Cesare Augusto e ad altri grandi romani di quell'epoca che si può sospettare che il poeta non avesse sempre un intento così nobile come i suoi eroi, mentre credo che voi non conosciate nessun grand'uomo della stirpe di Gondiberto, aggiungo, alle altre ragioni date da voi per giustificarvi, la purità delle vostre intenzioni, poiché nelle vostre fatiche non avete avuto altro scopo che abbellire la virtù e procurarle amanti; non vi potrebbe essere scopo più nobile di questo e più degno di poesia elevata.

Per il fatto che voi tenete così poco conto dell'esempio di quasi tutti i poeti che vanno per la maggiore, antichi e moderni, i quali ritennero opportuno, al principio e talvolta anche in mezzo ai loro poemi, invocare una musa o altra divinità che li ispirasse o li aiutasse nella loro opera, potrete forse venir accusato di originalità da coloro che invece di prendere le leggi dell'arte da una qualche ragione loro propria, le accettano dalla moda in-

valsa nei tempi precedenti. Per parte mia, non sottoscrivo alla loro accusa, ma nemmeno condanno quell'uso pagano, se non perché dipendeva dalla loro falsa religione. Infatti i poeti erano per loro teologi, ricevevano il titolo di profeti, esercitavano sul popolo una certa autorità spirituale, volevano che si pensasse che parlavano per divina ispirazione e che le opere che scrivevano in versi, stile divino, passassero come parola di Dio e non dell'uomo e venissero ascoltate con reverenza. Non fanno lo stesso, fuorché nello stile i nostri teologi, e non possono venire perciò biasimati giustamente da noi che abbiamo la stessa religione? Inoltre, quando i teologi esercitano il loro ministero spirituale, si deve talvolta temere qualche pericolo per la loro mancanza di abilità, come si racconta di maghi inabili che sbagliando nei riti e nel cerimoniale della loro arte, evocano spiriti che non possono placare a loro arbitrio e che suscitano tempeste che abbattono edifici e causano miserevoli naufragi in mare. I teologi inabili fanno sovente lo stesso, perché quando essi invocano *zelo* in momenti inopportuni, appare uno spirito di *crudeltà*, e con lo stesso errore invece della *verità* evocano la *discordia*, invece della *saggezza* la *frode*, invece di *riforma*, *tumulto* e *polemiche* invece di *religione*. Nei poeti pagani invece, almeno in quelli le opere dei quali si sono conservate fino ai nostri tempi, non si trovano imprudenze di questo genere che mirassero a sovvertire e turbare gli Stati in cui vivevano. Ma perché un cristiano debba credere di far bello il suo poema profanando il vero Dio o invocando un Dio falso, non posso immaginarne altra causa che una irragionevole ossequienza all'abitudine, a un'abitudine sciocca per la quale un uomo che i princ pi naturali e le sue proprie meditazioni rendon capace di parlar saggiamente, preferisce invece far credere che parla per ispirazione come una zampogna.

Tempo ed educazione producono esperienza, l'esperienza produce memoria, la memoria produce giudizio e fantasia, il giudizio produce la forza e la struttura e la fantasia produce gli ornamenti di un poema. Quindi non è assurda l'antica favola che faceva della memoria la madre delle Muse, perché la memoria è il mondo, non in realtà, ma come in uno specchio nel quale il giudizio, suo fratello più severo, lavora esaminando con gravità e rigore tutte le parti della natura e registrando con lettere il loro ordine, cause, usi, differenze e somiglianze: mentre la fantasia, quando dev'essere eseguita qualunque opera d'arte, trova i suoi materiali pronti sottomano per usarli e non ha bisogno d'altro che di muoversi rapidamente dall'uno all'altro perché ciò che le occorre e che si può trovare là non possa rimanere per lungo tempo ignorato. Così che quando sembra volare da un' India all'altra, e dal cielo alla terra e penetrare nelle cose più difficili e nei luoghi più oscuri, nel futuro, dentro a se stessa, e tutto questo in un punto del

tempo, il viaggio non è lungo perché essa non fa altro che andar verso se stessa e la sua meravigliosa rapidità non consiste tanto in movimento, quanto in un'abbondante provvista di immagini bene ordinate e registrate perfettamente dalla memoria: cosa della quale quasi tutti gli uomini si fanno un' idea chiamandola filosofia, e molti pretendono di esserne capaci mentre al contrario, sbagliandosi di molto su essa, invece che ad essa si dedicano alle polemiche. Ma dove la fantasia umana ha seguito le tracce della vera filosofia, là ha prodotto effetti sorprendenti per il bene dell'umanità. Tutto ciò che distingue la civiltà europea dalla barbarie dei selvaggi americani, è opera della fantasia, ma guidata dai precetti della vera filosofia. Dove però questi precetti mancano, come hanno mancato fin qui nella dottrina della virtù morale, là deve l'architetta Fantasia prender su di sé il compito del filosofo. Perciò chi intraprende un poema eroico, che deve presentare un' immagine venerabile e piacevole della virtù eroica, non basta che sia poeta per collocare e collegare il suo materiale, cioè per poter creare tanto il corpo che l'anima, tanto i colori che le ombreggiature del suo poema con le sue proprie risorse: come voi abbiate fatto questo benissimo, sto appunto dicendolo ora.

Osservando quanto pochi sono i personaggi che introducete fin da principio, e come nel corso delle loro azioni, accrescendone il numero, dopo essersi variamente incontrati, si riducono in fondo alle due principali correnti del vostro poema, Gondiberto e Osvaldo, non mi sembra che la trama sia molto diversa dal teatro. Nello stesso modo infatti da sorgenti differenti e molto lontane i rivi minori della Lombardia, affluendo l'uno nell'altro, finiscono tutti nei due fiumi maggiori, il Po e l'Adige. Ha anche la stessa somiglianza con le vene del corpo umano che provenendo da diverse parti, dopo analoghe confluenze, si inseriscono infine nelle due vene principali del corpo. Ma quando poi riflettevo che le azioni umane che non hanno importanza una per una, dopo molte congiunzioni finiscono per divenire una grande potenza protettrice o per essere due fazioni distruttrici, dovevo per forza approvare la struttura del vostro poema che arrivava necessariamente ad una simile imitazione della vita umana.

Nelle correnti stesse delle azioni non trovo altro che valore riflessivo, puro onore, decisioni calme, colti divertimenti e amor puro: fuorché un torrente o due di ambizione che pur essendo un difetto, ha in sé qualcosa di eroico e deve quindi trovar posto in un poema eroico. Mostrare al lettore in che punto troverà tutti gli eccellenti ritratti di virtù che avete disegnato, sarebbe troppo lungo. Indicargliene uno, sarebbe far torto a tutti gli altri: tuttavia non posso rinunciare a indicargli la descrizione dell'amore nel personaggio di Berta, nel settimo canto del II libro. Nulla è mai stato detto

su tale argomento né dai poeti antichi né da quelli moderni che si possono paragonare a questo. I poeti sono pittori: e vorrei pur vedere un altro pittore disegnare al naturale un amore così vero, perfetto e sano, senza usare altro che linee, senza aiutarsi con la minima ombreggiatura indecorosa, come voi avete fatto. Ma il poema deve venir letto come un blocco in sé organico, perché quasi sempre tutto l' insieme è elevato, sicché non si vede la perfezione delle singole parti.

Vi sono alcuni che non amano opere di fantasia se non sono audaci, non solo tanto da superare i fenomeni attuali della natura ma anche le possibilità di essa: vogliono armature impenetrabili, castelli incantati, corpi invulnerabili, uomini di ferro, cavalli volanti e mille altre cose del genere, che è così facile inventare per uno che osi farlo. Contro di loro vi difendo, senza tuttavia dar ragione a quelli che criticano Omero e Virgilio, ma dissentendo solo da chi pensa che la bellezza d'un poema consista in una fantasia esorbitante. Infatti, come la verità è il limite della libertà dello storico, così la verosimiglianza è il limite estremo della licenza poetica. In antico, fra pagani, queste strane invenzioni e metamorfosi non erano tanto lontane dai dogmi della loro fede come sono ora dalla nostra e quindi non erano così spiacevoli. Un poeta può ora andare oltre la realtà dei fenomeni naturali: non mai oltre quello che si può concepire come possibile in natura. Posso permettere a un geografo di disegnare nel mare un pesce o una nave che alla scala della sua carta sarebbe lungo due o trecento miglia, pensando che sia un buon ornamento perché è fatto all' infuori degli scopi precisi del suo lavoro di geografo: ma se vi dipingesse un elefante, la considererei subito come ignoranza, come confessione che la realtà è per lui terra sconosciuta.

Mentre la descrizione di grandi uomini e di grandi azioni è l' intento costante di un poeta, le descrizioni di episodi degni di nota sono aggiunte necessarie di un poema, e se ben fatte, sono i gioielli, gli ornamenti più preziosi della poesia. Così sono in Virgilio i giuochi funerari di Anchise, il duello di Enea e Turno eccetera. E così nel vostro poema sono la caccia, la battaglia, il lutto della città, il funerale, la casa di Astragone, la biblioteca, il tempio: paragonabili a quelli di Virgilio o a quelli di Omero che quegli imitò.

Resta ora soltanto da considerare l'espressione, che è la fisonomia e il colore di una bella musa, e le vengono date dal poeta traendole dalle sue proprie ricchezze o prendendole a prestito da altri. Quello che egli ha di suo, non è altro che l'esperienza e la conoscenza della natura, e specialmente della natura umana; ed è questo che dà il colorito vero e naturale. Ma quello invece che è preso da libri, le solite scatolette di coloriti posticci, si presenta bene o male secondo che è più o meno simile a quello naturale,

e non si deve usarlo senza riflessione e senza esame. Perché in chi professa di imitar la natura, come fanno tutti i poeti può forse esserci difetto più grave che mostrarsi, nel suo poema, ignorante della natura dato soprattutto che è libero di intralasciare un argomento se non ne è padrone?

Ciò che dà a un poema il colore giusto e naturale, è costituito da due elementi che sono *il saper bene*, cioè aver nella memoria immagini della natura distinte e chiare, e *il saper molto*. Segni della prima sono la perspicuità, la proprietà e il decoro, che piacciono a tutti gli uomini perché istruiscono chi non sa e lusingano nella sua conoscenza chi sa. Segno dell'ultima è la novità nell'espressione, che piace perché eccita la mente: perché la novità provoca meraviglia e la meraviglia curiosità, che è un piacevole appetito di conoscere.

Sono tante le parole usate oggi in inglese, le quali benché di suono magnifico, non hanno alcun senso, come le vesciche gonfie di umore torbido, e sono tante quelle che perdono il loro significato quando vengano male accoppiate, che è difficile evitarle. Perché essendo state ficcate in testa ai giovani a scuola, da quelli che mi sembra, si fanno là un dovere, come dice l'ottimo poeta,

D'incantare il debole e d'imbrogliare il saggio con parole,

esse crescono su con loro e siccome attirano l'ammirazione degli ignoranti, non è facile liberarsene. A questa oscurità palpabile posso anche aggiungere la nebulosità dovuta all'ambizione di esprimere più di quello che si concepisce perfettamente o di esprimere concezioni esatte con meno parole di quante sono necessarie. Queste espressioni, benché abbiano l'onore di venir considerate versi pieni di significato, non sono proprio altro che indovinelli, e oscure e faticose non solo per il lettore, ma, dopo poco tempo, anche per lo scrittore stesso.

Alla proprietà nell'espressione attribuisco la fedeltà nella memoria per la quale un poeta, una volta che abbia cominciato a far parlare nel suo poema un qualunque personaggio, gli conserva fino alla fine lo stesso carattere che gli ha dato da principio. Ogni cambiamento in questo è come un rompere il passo, che rivela stanchezza nel poeta. Tra le cose inopportune in un poema eroico, le più rilevanti sono quelle che mostrano sproporzione tra i personaggi e le loro azioni, ovvero tra il contegno del poeta e il suo poema. Tra le prime è la sconvenienza di rappresentare in grandi personaggi il vizio umano della crudeltà o i vizi sordidi della libidine e dell'ubriachezza. A tali inclinazioni possono decentemente venir assoggettati, come facevano i celebri poeti antichi, non uomini ma mostri e giganti bestiali come Polifemo, Caco, i Centauri. Perché si può supporre che la Musa, quando venisse invitata a cantare

un canto di tal genere, consiglierebbe pudicamente al poeta di mettere quegli stessi esseri a cantare i propri vizi sulla scena, perché in una tragedia non è tanto indecente. Della stessa specie, è presentare scurrilità e qualunque atto o discorso che faccia ridere molto. Il piacere che dà un poema epico non è dovuto al riso ma all'ammirazione. Riso ed ilarità sono adatti alla commedia e alla satira. Personaggi elevati, che hanno la mente tesa a disegni elevati, non hanno il tempo di ridere, e godono nel contemplar la propria potenza e la propria virtù, sicché non hanno bisogno dei difetti e dei vizi di altri per esser confermati, per confronto nella stima che hanno di se stessi, come avviene a tutti gli uomini quando ridono.

Delle sproporzioni della seconda specie, cioè delle sproporzioni tra il poeta e i personaggi del suo poema, una sarebbe usare il dialetto del popolo basso che è sempre diverso dal linguaggio della Corte, un'altra usare, per illustrare qualche cosa metafore o paragoni che non possono venire in mente che a gente abituata a basse compagnie ed a mestier umili o indegni, che non si possono pensare conosciuti da un personaggio di poema epico.

Dal molto conoscere deriva l'ammirevole varietà e novità delle metafore e delle similitudini, che non si possono certo trovare se si dispone soltanto d'un campo ristretto di conoscenze. La mancanza di queste costringe lo scrittore ad usare espressioni logorate dal tempo o macchiate dall'uso prolungato e volgare. Infatti le frasi poetiche, come le arie musicali, diventano insipide a furia di venir udite, perché il lettore non sente più la loro forza, come la nostra carne non sente le ossa che la sostengono. Come la sensazione che abbiamo dei corpi è dovuta al variare dell' impressione fatta da essi su di noi, così la sensibilità al linguaggio è dovuta alla varietà e all'uso mutevole delle parole. Non intendo il mutamento conseguente all'uso affettato di parole riportate a casa da qualche viaggio, ma di un'applicazione nuova e insieme significativa di quelle che sono già correnti nel linguaggio, a indicare quello che vogliamo e di paragoni inusitati ma insieme adatti e istruttivi.

Ho così, spero, rimediato al primo difetto che mi si sarebbe potuto obbiettare, l' incompetenza nel giudicare, e quindi non mi preoccupa molto la seconda obbiezione, quella di venir corrotto dall'onore che mi avete fatto, dando, nella vostra prefazione, un certo peso al mio giudizio. Perché anch' io mi sono avvalso del vostro giudizio in molte cose mie, che perciò quando verranno pubblicate si riveleranno migliori. In questo modo, vi restituirò il dono corruttore.

Avendo così provato legittimo ammettere la mia testimonianza, la darò in breve. Non ho ancora visto altro poema che avesse forma così artistica, moralità tanto sana ed espressione così bella e vigorosa come questo vostro poema. E se non fosse il clamore della folla che nasconde l' invidia per le

opere presenti protestando reverenza per le opere antiche, direi perfino che potrebbe durare quanto l' *Eneide* e l' *Iliade* se non avesse uno svantaggio: lo svantaggio che la lingua greca e quella latina, con le colonie e le conquiste, non sono più lingue viventi, e son divenute immutabili, cosa che non avverrà probabilmente a nessuna lingua moderna. Onoro l'antichità, ma quelli che si chiaman di solito tempi antichi sono in realtà tempi giovani. Si devono ammirare come antichi non i morti ma gli esseri pienamente maturi.

Ed ora che mi sovviene, permettete che con una breve dissonanza renda più dolce l'armonia della prossima conclusione. Non ho nulla da obbiettare al vostro poema, ma dissento soltanto da qualcosa nella vostra prefazione che suona biasimo dell'età avanzata. Si dice comunemente che la vecchiaia è un ritorno all' infanzia: e su questo voi insistete tanto come se desideraste che lo si credesse. È questa la nota che vorrei un poco turbare. Quel proverbio, inteso soltanto per la debolezza del corpo, è stato forzato e applicato alla debolezza della mente da ragazzi insolenti, stanchi del controllo dei genitori, dei maestri e di altri consiglieri. In secondo luogo, l' imbecillità e l' infantilità che attribuiscono all'età non è mai effetto del tempo, ma talvolta degli eccessi di gioventù, e non è un ritorno all' infanzia, ma un esser sempre restati infanti. Perché quelli che non avendo avuto curiosità di provvedere la loro memoria di rari fatti naturali in gioventù, hanno passato il tempo a provvedersi solo di ciò che serve ai loro comodi e ai loro piaceri sensuali, restano sempre bambini per quanti anni abbiano; come restano sempre forestieri, per quanto a lungo rimangano, quelli che arrivati in una città popolosa non escono mai dal loro albergo. In terzo luogo non v' è ragione per cui un uomo possa pensarsi più saggio oggi di ieri, che non debba anche valere a persuaderlo che sarà più saggio domani di oggi. In quarto luogo dovrete ben cambiare la vostra opinione in seguito, quando sarete vecchio: e intanto screditate tutto quello che ho detto in vostra lode, perché io sono già vecchio. Ma basta di questo.

Credo, signore, che abbiate visto un genere curioso di prospettiva, dove chi guardi attraverso un breve tubo una pittura che contiene diverse figure, non vede nessuna di queste ma una sola figura formata dalle parti di quelle, che giunge all'occhio attraverso a un vetro tagliato in modo speciale. Il vostro poema fa, alla mia immaginazione, un effetto non dissimile. Le virtù che in esso ripartite tra tanti nobili personaggi, presentano, leggendole, alla mia fantasia l' immagine della virtù d'un sol uomo, di voi stesso: e questa così profondamente impressa che vi rimarrà per sempre e spingerà tutti i miei pensieri e i miei affetti ad onorarvi e servirvi per quanto io possa.

(Trad. M. M. Rossi, in *op. cit.*, I, pp. 134-53).

3. *INSUFFICIENZA DELL'ARTE COME DIVERTIMENTO*

BLAISE PASCAL, da *I Pensieri*

(134) Qual cosa vana la pittura che attira l'ammirazione per la somiglianza delle cose, di cui gli originali non si ammirano affatto!

(135) Nulla ci piace tanto come il combattimento: ma non piace la vittoria: piace vedere i combattimenti degli animali, non il vincitore accanito sul vinto. Che si voleva vedere, se non in fine la vittoria? E invece quando essa giunge, si è sazi. Così nel gioco, così nella ricerca della verità. Piace vedere nelle dispute il contrasto delle opinioni; ma contemplare la verità trovata niente affatto; per farla osservare con piacere, bisogna farla veder nascere dalle dispute. Così pure nelle passioni; è interessante vederne due opposte urtarsi fra di loro, ma quando l'una è vincitrice, non c'è che brutalità. Noi non cerchiamo mai le cose, ma la ricerca delle cose. Così nelle commedie, le scene di contentezze senza timore non valgono niente, né le estreme miserie senza speranza, né gli amori brutali, né le severità crudeli.

(136) Poche cose ci consolano perché poche cose ci affliggono.

(137) Senza esaminare tutte le particolari occupazioni basta comprenderle sotto il «divertimento».

(139) *Divertimento.* Quando io mi sono messo qualche volta a considerare le diverse agitazioni degli uomini e i pericoli e le pene cui si espongono, nella corte, alla guerra, donde nascano tante contese, passioni, imprese ardite e spesso cattive, ecc., ho sempre scoperto che tutte le sventure degli uomini vengono da una sola cosa, cioè dal non saper restare in riposo in una camera. Un uomo che ha abbastanza per vivere, se sapesse restarsene a casa sua con piacere, non uscirebbe per andar sul mare o alla conquista di una fortezza. Non si comprerà a così caro prezzo una carica nell'esercito se non perché troverebbe insopportabile non metter piede fuori della città, e si ricercan le conversazioni e gli svaghi dei giochi sol perché non si può starsene a casa con piacere.

Ma quando ho meditato più profondamente, e quando, dopo aver trovato la causa di tutti i nostri mali ho voluto scoprirne la ragione, ho trovato che ce n'è una molto vera, che consiste nella naturale infelicità della nostra condizione debole e mortale e tanto miserabile che nulla può consolare quando la consideriamo più da presso.

Qualunque professione ci si immagini, se si riuniscono tutti i beni che possono appartenerci, la regalità è il più bel posto del mondo, e pertanto

se ne immagini [uno] accompagnato da tutte le soddisfazioni che possono capitargli, s'egli è senza divertimenti, e se lo si lascia considerare e riflettere su ciò ch'egli è, questa languida felicità non lo sosterrà affatto, egli cascherà per necessità nelle visioni di ciò che lo minaccia, delle rivolte che possono avvenire; e infine della morte e delle malattie che sono inevitabili; sicché se egli è senza ciò che si chiama divertimenti, eccolo infelice, e [più] infelice che il più misero dei suoi sudditi che gode e si diverte.

Da ciò deriva che il giuoco e la conversazione delle donne, la guerra, le grandi cariche sono così ricercati. Non è che in effetti ci sia della felicità, né che ci si immagini che la vera beatitudine consista nell'avere il danaro che si può guadagnare al giuoco o nella lepre che si caccia; non li si vorrebbe se ci fossero offerti.

Non quest'uso molle e pacifico, e che ci lascia pensare alla nostra infelice condizione, si ricerca, né i pericoli della guerra, né la preoccupazione delle cariche, ma il trambusto che ci distoglie dal pensare e ci distrae.

Da ciò deriva che gli uomini amano tanto il rumore e il tramestio, di là ne viene che la prigione è un supplizio così orribile; da ciò deriva che il piacere della solitudine è una cosa incomprensibile. Ed è infine il motivo più forte di felicità della condizione dei re, il fatto che si tenta senza tregua di divertirli e procurar loro ogni sorta di piaceri.

I re sono circondati da gente che non pensa se non a divertire il re e impedirgli di pensare a se stesso. Perché egli, se ci pensa, è infelice, anche se è re.

Ecco tutto quello che gli uomini hanno potuto inventare per rendersi felici. E quelli che fanno a questo proposito i filosofi, e che credono che la gente sia poco ragionevole quando passa tutto il giorno a correre dietro a una lepre ch'essi non comprerebbero, non conoscono per nulla la nostra natura. Quella lepre non ci garantirebbe dal pensiero della morte e delle miserie, ma la caccia — che ci distrae — ce ne garantisce.

Il consiglio che si dava a Pirro di prendersi il riposo che egli andava cercando fra tante fatiche, presentava molte difficoltà....

.... E così quando si rinfaccia loro che ciò che essi cercano con tanto ardore non potrebbe soddisfarli, se rispondessero come dovrebbero — se pensassero giusto — ch'essi in questo non cercano se non un'occupazione violenta e impetuosa che li distragga dal pensare a sé, e che per questo essi si propongono un oggetto attraente che li incanti e li attiri con ardore, essi lascerebbero i loro avversari senza risposta, ma essi non rispondono questo, perché non conoscono se stessi: non sanno che cercano la caccia e non la preda.

.... Essi s' immaginano che se avessero ottenuta una certa carica, dopo si riposerebbero con piacere, e non sentono la natura insaziabile della loro

cupidigia. Credono sinceramente di cercare il riposo e in effetti cercano solo l'agitazione.

Essi hanno un secreto istinto, che li conduce a cercare la distrazione e le occupazioni all'esterno, e che deriva dal fastidio delle loro continue miserie; hanno poi un altro istinto secreto, residuo della grandezza della nostra primitiva natura, il quale fa loro conoscere che la felicità è in realtà nel riposo e non nel tumulto. E da questi due istinti contrari si forma in loro un confuso progetto, che si nasconde alla loro vista, nel fondo dell'anima e che li porta a tendere al riposo attraverso l'agitazione, e ad immaginare sempre che quel soddisfacimento che non hanno affatto, arriverà, se, superando certe difficoltà ch'essi vedono, possono aprirsi così la via del riposo.

E così passa tutta la vita. Si cerca il riposo combattendo qualche ostacolo; e se lo si supera, il riposo diventa insopportabile, perché, o si pensa alle miserie che si hanno, o a quelle che ci minacciano. E quand'anche ci si vedesse abbastanza al riparo da tutte le parti, la noia, di sua propria iniziativa, non mancherebbe di uscire dal fondo del cuore, dove ha le sue naturali radici, e di riempire l'anima del proprio veleno.

Così l'uomo è tanto infelice che si annoierebbe anche senza causa alcuna di noia, per lo stato proprio della sua complessione; ed egli è così vano, che essendo pieno di mille cause essenziali di noia, la minima cosa, come un bigliardo o una palla che egli lancia, bastano per distrarlo.

« Ma — direte voi — in tutto questo quale è il suo scopo? ». Quello di vantarsi domani coi suoi amici di avere giuocato meglio di un altro. Così altri penano nel loro gabinetto per mostrare ai sapienti che hanno risolto una questione di algebra, che nessuno avrebbe finora saputo scoprire, e tanti altri si espongono a pericoli estremi per vantarsi dopo di avere conquistato una fortezza ch'essi avranno presa e stupidamente, secondo me; e finalmente gli altri si ammazzano a notare tutte queste cose, non per divenire più saggi, ma solo per mostrare che essi le sanno e costoro sono i più stupidi della comitiva, perché lo sono con conoscenza, mentre degli altri si può pensare che non lo sarebbero, se avessero tale conoscenza.

Taluno passa la sua vita senza noia, giuocando tutti i giorni qualcosa. Dategli tutte le mattine il denaro che egli può guadagnare ogni giorno, a patto che non giuochi; voi lo renderete infelice.

Si dirà forse ch'egli cerca il piacere del giuoco e non il guadagno. Allora fatelo giuocare per niente, egli non si appassionerà e si annoierà. Non è dunque il piacere solo ch'egli ricerca; un piacere languente e senza passione lo annoierà. Bisogna ch'egli ci si riscaldi e che inganni se medesimo, immaginando che sarebbe felice di guadagnare quanto non vorrebbe gli si desse a condizione di non giuocare, allo scopo di fabbricarsi un oggetto di pas-

sione, e di eccitare a questo proposito il proprio desiderio, la propria collera, il proprio timore riguardo all'oggetto che si è formato, allo stesso modo che i fanciulli si spaventan della faccia da loro stessi scarabbocchiata.

Come avviene che quest'uomo che ha perduto da pochi mesi il suo unico figlio e che schiacciato da processi e liti stamattina era così turbato, ora non ci pensa più ? Non ve ne meravigliate affatto: egli è occupato a vedere dove passerà quel cinghiale che i cani perseguitano con tanto ardore da sei ore. Non c'è bisogno d'altro. L'uomo, per quanto sia pieno di tristezza, se si può ottenere da lui di farlo partecipare a qualche distrazione, eccolo felice durante quel tempo; e l'uomo per felice che sia, se non è svagato e occupato da qualche passione o piacere che impedisca alla noia di spandersi sarà presto infelice e disgraziato. Senza svago non c'è gioia, con lo svago non c'è tristezza. E questo forma la felicità delle persone di nobile condizione: l'avere un certo numero di individui che li divertono, e il potersi mantenere in questo stato.

Notate: che altro è essere sovrintendente, cancelliere, primo presidente, se non trovarsi in una condizione per cui fin dalla mattina si ha un gran numero di persone che vengono da tutte le parti per non lasciare un'ora della giornata in cui essi possano pensare a se stessi ? E quando essi sono in disgrazia e vengono rimandati alle loro case di campagna, dove non mancano né di beni né di domestici per assisterli nei loro bisogni, non cessano per questo d'essere miserabili e abbandonati, perché nessuno impedisce loro di pensare a se stessi.

(Trad. A. Omodeo, Milano, Mondadori, 1935, pp. 49-55).

4. *EQUILIBRIO E COMPIUTEZZA NELLA TECNICA POETICA*

NICOLAS BOILEAU, *L'arte poetica*, canto I, vv. 1-102

Invano un autore temerario può pensare di raggiungere la vetta dell'arte dei versi sul Parnaso: s'egli non sente l'influsso segreto del cielo, se il suo astro sin dalla nascita non l'ha fatto poeta, egli è sempre prigioniero della sua mente angusta: per lui Febo è sordo e Pegaso è restio. Dunque, voi che, ardendo di una brama pericolosa, seguite la carriera del bell'ingegno, non lasciatevi consumare su dei versi senza risultato, né scambiate per genio la passione di scriver versi: temete le esche ingannatrici di un vano piacere e consultate a lungo il vostro ingegno e le vostre forze.

La natura, fertile negli ingegni eccellenti, sa ripartire i talenti tra gli autori: l'uno può esprimere in versi una fiamma amorosa, l'altro aguzzare

l'epigramma con un motto ironico; Malherbe può vantare le gesta d'un eroe; Racan cantare Fillide, i pastori e i boschi: ma spesso uno spirito che si lusinga e si ama misconosce il proprio ingegno e ignora se stesso. Così un'altra volta chi si vide con Faret scarabocchiare dei suoi versi le mura di una bettola, intraprende, mal a proposito, a cantare con voce insolente la fuga trionfante del popolo ebreo, e seguendo Mosè attraverso i deserti corre ad annegarsi nei mari col Faraone [1].

Qualsiasi soggetto si tratti, o faceto o sublime, occorre che sempre il buon senso si accordi con la rima: vanamente sembrano odiarsi a vicenda; la rima è una schiava e non deve che obbedire. Quando ci si sforza subito a cercarla bene, l'ingegno si abitua a trovarla facilmente; ella si piega senza fatica al giogo della ragione, e, lungi dal disturbarla, la serve e l'arricchisce. Ma, quando la si trascura, essa diviene ribelle e, per ricuperarla, il senso le corre dietro. Amate dunque la ragione: che sempre i vostri scritti debbano ad essa sola il loro decoro e il loro valore.

La maggior parte, trascinati da una foga insensata, vanno a cercare il loro pensiero sempre lontano dal giusto senso: essi credevano di umiliarsi se pensavano quel che un altro ha potuto pensare come loro. Evitiamo quest'eccesso: lasciamo all'Italia la strepitosa follia di tutti questi falsi brillanti. Tutto deve tendere al buon senso; ma, per giungere ad esso, il cammino è sdrucciolevole e difficile a seguirsi. Per poco che si sbandi, tosto si annega: la ragione per procedere spesso non ha che una via.

Un autore qualsiasi troppo pieno del suo argomento non abbandona mai un soggetto senza esaurirlo. Se s'imbatte in un palazzo, mi descrive la facciata, mi conduce poi di terrazza in terrazza: qua si apre una gradinata, là s'allunga un corridoio, là quel balcone s'appoggia a una balaustra d'oro. Conta le volte, le curve, gli ovali: «Non vi sono che festoni, non vi sono che astragali» [2]. Salto venti fogli per trovarvi la fine e mi salvo a mala pena attraverso il giardino. Fuggite la sterile abbondanza di questi autori e non caricatevi di inutili dettagli. Tutto ciò che si dice di troppo è insipido e disgustoso; lo spirito, saziato, lo rifiuta subito. Chi non sa limitarsi non seppe mai scrivere.

Spesso la paura di un male ci conduce a uno peggiore. Un verso era troppo debole, e voi lo rendete duro; evito di essere prolisso, e divengo oscuro; l'uno non è troppo adorno, ma la sua musa è troppo nuda; l'altro ha paura di essere pedestre e si perde nelle nuvole.

[1] Allusione al SAINT-AMANT (1594-1660), autore di un *Moïse sauvé*. Faret (1600-47) fu uno storico ed erudito.

[2] Caricatura dell'*Alaric* dello SCUDÉRY (1601-67).

Se volete meritare le simpatie del pubblico, variate incessantemente i vostri discorsi nello scrivere. Uno stile troppo uguale e sempre uniforme invano brilla ai nostri occhi, finisce con l'addormentarci. Si leggono poco questi autori, nati per annoiarci, i quali sembrano sempre salmodiare su uno stesso tono.

Beato colui che, nei suoi versi, sa passare facilmente dal grave al dolce, dal faceto al severo. Il suo libro, amato dal cielo e caro ai lettori è spesso, da Barbin [1], circondato di compratori.

Qualsiasi cosa scriviate, evitate la volgarità: tuttavia lo stile meno nobile ha una sua nobiltà. Ad onta del buon senso, il burlesco sfrontato ingannò in un primo momento gli occhi, piovuto con la sua novità; ma non si vide nei versi altro che delle ricercatezze volgari: il Parnaso parlò il linguaggio dei mercati; la licenza del far versi non ebbe allora più freni; Apollo travestito divenne un Tabarin [2]. Questa malattia contagiò le provincie; dagli scrivani e dai borghesi passò fino ai principi: i peggiori burloni ebbero i loro approvatori; e, fino a D'Assoucy [3], ognuno trovò dei lettori. Ma infine la corte, disgustata di questo stile, disprezzò la facile stravaganza di questi versi, distinse lo spontaneo dallo sciatto e dal volgare e lasciò che la provincia ammirasse il Typhon [4]. Che questo stile non insozzi mai la vostra opera. Imitiamo l'elegante scherzo di Marot [5] e lasciamo il burlesco ai buffoni di Pont Neuf [6].

Ma non imprendete, con ciò, sulle orme di Brébeuf [7], neppure in una *Farsalia*, ad ammucchiare sulle rive «cento montagne lamentose di morti e di morenti». Assumete meglio il vostro stile. Siate semplici con arte, sublimi senza orgoglio, piacevoli senza belletto.

(Trad. A. Plebe)

5. *SULLA NECESSITÀ DELLA VEROSIMIGLIANZA IN POESIA*

NICOLAS BOILEAU, *L'arte poetica*, canto III, vv. 1-44

Non v' è serpente o mostro odioso che, imitato dall'arte, non possa piacere agli occhi: l'abile artista dal pennello delicato fa dell'oggetto più spaventoso

[1] Libraio della «Galerie du Palais».
[2] Noto saltimbanco.
[3] Poeta burlesco del Seicento.
[4] Poema dello SCARRON (1644).
[5] Autore cinquecentesco (1497-1544) di una traduzione in versi dei *Salmi*.
[6] A Pont Neuf si svolgevano spettacoli di marionette.
[7] Poeta seicentesco (1618-61), autore di una traduzione in versi della *Farsaglia* di LUCANO.

un oggetto amabile. Così, per dilettarci, la tragedia fece parlare i dolori nei pianti di Edipo tutto sanguinante, espresse i terrori di Oreste parricida e, per divertirci, ci strappa le lagrime.

Voi dunque che, presi da una bella passione per il teatro, venite a disputarvi il premio, volete presentare sulla scena delle opere a cui tutta Parigi in follia apporti i suoi suffragi e che, sempre più belle quanto più son viste, vengano ancor richieste dopo vent'anni? Volete che in tutti i vostri discorsi la passione commossa raggiunga il cuore, lo scaldi e lo agiti? Se il gradevole furore di un bell' impulso non ci riempie di un dolce «terrore» o non eccita nella nostra anima una «pietà» piacevole, invano sfoggiate una scena sapiente: i vostri freddi ragionamenti non faranno che rendere tiepido uno spettatore sempre pigro ad applaudire e che, giustamente annoiato dei vani sforzi della vostra retorica, s'addormenta o vi critica. Il segreto è di piacere e di commuovere subito: inventate dei mezzi che possano suscitare il mio interesse.

Che sin dai primi versi l'azione, preparata senza fatica, agevoli l'entrata del soggetto. Io rido di un attore che, lento a esprimersi, non sa informarmi subito su quel che vuole e che, sbrogliando male un intrigo faticoso, mi trasformi un divertimento in una fatica. Amerò di più inoltre colui che dichiara il suo nome e dice: io sono Oreste oppure Agamennone piuttosto che darsi a stordire le orecchie con un monte di confuse mirabilia senza dir nulla allo spirito: il soggetto non è mai abbastanza presto spiegato.

Che il luogo dell'azione sia qui fisso e determinato. Al di là dei Pirenei un rimatore, senza pericolo, concentra sulla scena in un giorno degli anni [1]. Là spesso l'eroe di uno spettacolo grossolano, bambino al primo atto, è vecchio barbogio all'ultimo. Ma noi, che la ragione impegna alle sue regole, vogliamo che l'azione si conduca con arte; che in un sol luogo, in un sol giorno, un solo fatto compiuto tenga il teatro pieno sino alla fine.

Non offrite mai nulla d' incredibile allo spettatore; il vero può talora non essere verosimile. Una meraviglia assurda è per me priva di attrattive, lo spirito non è commosso da ciò che non crede. Ciò che non si deve vedere, occorre che una narrazione ce lo esponga: gli occhi, nel vederlo, afferrerebbero meglio la cosa; ma vi sono degli oggetti che l'arte esperta deve offrire all'orecchio e scostare dagli occhi.

(Trad. A. Plebe).

[1] Allusione al teatro spagnolo del Seicento.

6. *UNA POLEMICA CONTRO L'ANTIARISTOTELISMO DI CORNEILLE*

ANDRÉ DACIER, dal *Commento alla Poetica d'Aristotele*

È proprio questo che ha imbarazzato tanto fortemente il Corneille, il quale, dopo una lunga ricerca, non ne ha inteso [della *Poetica* di Aristotele] se non una piccola parte, che egli poi intravede appena, poiché egli dubita che questa catarsi delle passioni si apprenda nelle tragedie stesse che hanno tutte le condizioni che richiede Aristotele. « Ho molto timore — egli dice — che il ragionamento di questo filosofo su questo punto non sia altro che una bella idea, che non abbia mai il suo effetto nella realtà ». Ed egli non è lontano dal pensiero di un interprete, che ha creduto che Aristotele non parli di questa catarsi delle passioni se non per contraddire Platone, il quale aveva condannato la tragedia e l'aveva bandita dalla sua *Repubblica* perché, imitando ogni sorta di azioni, buone e cattive, essa s' insinua piacevolmente nello spirito degli spettatori e risveglia in essi le passioni, anziché rilassarle. Aristotele avrebbe dunque voluto mostrare che non è affatto opportuno di bandirla dagli stati più civili; e per riuscire in ciò, avrebbe ricercato tale utilità in queste perturbazioni dell'anima e si sarebbe ingegnato di rendere raccomandabile questa forma di poesia per la ragione stessa sulla quale Platone si era basato per bandirla.

Se avessimo il secondo libro di questa *Poetica*, dove Aristotele si era spiegato molto a lungo come aveva promesso nell'ultimo capitolo della sua *Politica*, non saremmo obbligati al giorno d'oggi a difenderlo contro sospetti così ingiusti. Ma, poiché questo libro è perduto, bisogna sforzarsi di supplirvi, per quanto ci sarà possibile, mostrando che non v' è nulla di più giusto che ciò che Aristotele dice qua sulla catarsi delle passioni; che è l'unico scopo che si propone la tragedia e che lo si è biasimato soltanto perché non lo si è inteso. Vi sono due cose da esaminare in queste parole: « e che per mezzo della compassione e del terrore, ottiene di purificare in noi questo tipo di passioni e le altre simili ». In primo luogo occorre notare come la tragedia possa purificare il terrore e la compassione e che purificandole, ella purifica contemporaneamente quelle passioni che potrebbero farci cadere in simili mali: ecco in che cosa consiste tutta la difficoltà. Ma, prima di giungervi, occorre spiegare questo termine: « purificare le passioni ».

Gli Accademici e gli Stoici in un tempo posteriore si sono serviti di quel termine per significare « cacciare le passioni, sradicarle dall'anima ». In quel senso, è errato dire che la tragedia purifica le passioni, poiché ciò è al di sopra delle sue forze. Ma i Peripatetici sostengono che solo l'eccesso delle

passioni è vizioso e che le passioni regolate sono utili e persino necessarie; essi hanno voluto intendere con «purificare le passioni» soltanto l'eliminare l'eccesso per cui esse peccano e ricondurle a una giusta moderazione. Ecco lo scopo che essi conferiscono alla tragedia, il quale è il solo a cui essa possa pervenire.

Vediamo ora come essa ecciti in noi il terrore e la compassione; e ciò non sarà molto difficile. Essa li eccita in noi mettendo davanti agli occhi le disgrazie che dei nostri simili si sono attirate per delle colpe involontarie; ed essa li purifica, rendendoci familiari queste stesse disgrazie; poiché essa c' insegna con ciò a non temerle troppo e a non esserne troppo colpiti quando esse giungono realmente [- - -].

Ecco dunque il primo effetto della tragedia: essa purifica il terrore e la compassione attraverso queste stesse passioni. Questo è già un grande bene ch'essa apporta agli uomini, poiché essa li prepara a sopportare coraggiosamente tutti gli accidenti più spiacevoli e dispone i più miserabili a ritenersi felici, paragonando le proprie disgrazie con quelle che la tragedia rappresenta loro: in qualsiasi stato un uomo possa trovarsi, quando vedrà un Edipo, un Filottete, un Oreste, non potrà fare a meno di trovare lievi i propri mali in confronto ai loro. Ma la tragedia non si limita a ciò. Purificando il terrore e la compassione, essa purifica contemporaneamente tutte le altre passioni che potrebbero precipitarci nella stessa miseria; poiché, nel mostrare le colpe che hanno attirato su quei disgraziati le pene che essi soffrono, essa c' insegna a tenerci in guardia per non cadere in esse, e a purificare e moderare la passione che è stata la sola causa della loro perdita. Per esempio, non vi è nessuno che vedendo l' *Edipo* di Sofocle non impari a correggere in sé la temerità e la cieca curiosità, perché queste e non i suoi delitti sono le sole cause delle sue disgrazie. Ecco qual' è il pensiero di Aristotele e qual' è lo scopo della tragedia.

Fare perdere ad essa questo scopo significa spogliarla del suo carattere e farle perdere il suo titolo stesso di favola, perché non vi è favola che non sia inventata per plasmare i costumi, per fornire ammaestramenti travestiti sotto l'allegoria di un'azione. La nostra tragedia può riuscire molto nella prima parte, cioè essa può eccitare e purificare il terrore e la compassione. Ma essa raramente perviene all'ultima parte, che è tuttavia la più utile. Essa cioè purifica poco le altre passioni; ovvero, poiché essa si aggira ordinariamente intorno a intrighi d'amore, se essa ne purifica qualcuna, sarà solo questa e perciò è facile vedere che essa produce scarso risultato. Non ci si deve dunque meravigliare se il Corneille ha potuto immaginare che questa catarsi delle passioni fosse immaginaria.

(Trad. A. Plebe
da *La poétique d'Aristote*, par M. Dacier, Amsterdam 1692, pp. 80-3).

II

DALL' ADDISON AL BAUMGARTEN

1. *L'estetica del Primo Settecento in Inghilterra, in Francia e in Italia.* Il 1711 vedeva in Inghilterra tre apparizioni notevoli in campo estetico: l' *Essay on Criticism* del Pope, lo *Spectator* dell'Addison, la prima importante rivista in cui l'estetica e la critica letteraria abbiano assunto un ruolo fondamentale, e le *Characteristics of Men* dello Shaftesbury. L' *Essay on Criticism* di Alexander Pope fu scritto sotto il notevole influsso del Boileau; e, in effetti, il Pope può considerarsi il corrispondente inglese del Boileau: anch'egli intende l'estetica essenzialmente come precettistica e vede come sue regole fondamentali la perfezione stilistica, la tecnica mitologica, l'arguzia razionalistica. Anche per il Pope il *wit*, l' ingegno inteso come argutezza, sta alla base della poesia, così come per i teorici del secondo Seicento.

Più articolata è la poetica di Joseph Addison; il quale, nel suo *Spectator*, espresse meglio di altri il passaggio dalla vecchia Inghilterra al nuovo mondo estetico e culturale. « Vi collaborarono — scrive il Praz a proposito dello *Spectator* [1] — lo Steele e l'Addison; il primo avendo in mente un gentiluomo che si era dato alla bella vita sotto la Restaurazione e coll'età aveva preso l'abitudine di filosofare, franco critico della società moderna, ed esaltatore della vita semplice; il secondo facendone un conservatore bonario e caritatevole, ingenuo e bizzarro, le cui bizzarrie provengono dal suo buon senso e contraddicono ai costumi moderni solo perché egli pensa che i moderni siano nel torto ». Un altro dei meriti dell'Addison è quello di aver portato in Inghilterra la conoscenza dell'Anonimo *Del Sublime*: dopo di lui, il concetto del sublime diventa, accanto al concetto del bello, un tema obbligato dell'estetica inglese.

Tra i saggi principali pubblicati dall'Addison sullo *Spectator* è quello, del 1712, sui *Pleasures of Imagination.* Per l'Addison i piaceri dell' immaginazione provengono da tre sorgenti essenziali: il bello, il nuovo e il sublime. Tutte e tre queste sorgenti sono inerenti alla facoltà della fantasia; la fantasia però è, per l'Addison, una facoltà essenzialmente visiva e come tale dà un piacere soprattutto visivo; tutti gli altri piaceri immaginativi derivano da esso. Anche l'Addison ha teorizzato il *wit*, facendone la modalità tipica con cui la fantasia si traduce in arte; ed

[1] M. Praz, *op. cit.*, p. 206.

ha pure teorizzato il concetto di gusto, come la capacità innata, ma educabile d'apprezzare l'opera d'arte.

Diversa è la problematica dello Shaftesbury. Egli concepisce l'estetica in stretta connessione con l'etica. « Shaftesbury — scrive M. M. Rossi — dice che il bene è ciò che attrae per qualità contemplative, perché è bello, ed è bello perché è ordine, decenza, regolarità — tutte, insomma, le qualità d'una natura vista con occhi stoici, cioè come svolgimento di una razionalità intrinseca». L'idea shaftesburyana di una « bellezza morale » ebbe molto seguito nel Settecento soprattutto fuori dell' Inghilterra. Ma il suo merito principale consiste forse nell'aver posto l'attenzione sul bello di natura, che era stato sino allora piuttosto trascurato in vista del bello artistico.

Meno di un decennio dopo, nel 1719, compariva, anonimo, in Irlanda il saggio *An Inquiry into the Origin of Our Idea of Beauty and Virtue* di Francis Hutcheson, ripubblicato poi con l' indicazione dell'autore a Londra nel 1725. Lo Hutcheson trasforma il moralismo estetico dello Shaftesbury in un edonismo estetico. Il suo problema è quello di spiegare perché dia piacere la contemplazione del bello e dell'arte. Egli distingue l' « apprensione » del bello, che è sensazione, dal « godimento » del bello, che è sentimento; così come distingue due forme di bellezza, una originale della realtà e un'altra induttiva, di relazione. In ogni caso il senso estetico è, per Hutcheson, un « senso interno », distinto dalla sensazione comune.

Nel frattempo in Francia sorgevano le teorie estetiche del Crousaz, del Dubos, della Dacier e dell'André. J. P. de Crousaz pubblicava, nel 1715, un *Traité du Beau* dove elencava cinque caratteristiche del bello: l'unità, la varietà, la regolarità, l'ordine e la proporzione. Quattro anni dopo J. B. Dubos pubblicava, nel 1719, le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, sostenendo un estremo relativismo sensistico, per cui il giudizio estetico è affidato alle sensazioni immediate che l'oggetto bello suscita in noi.

Pochi anni dopo, nel 1734, Anne Le Fèvre Dacier scriveva il celebre saggio *Des causes de la corruption du goust*, che era una nuova, vigorosa ripresa della poetica razionalistica aristotelica contro l' irrazionalismo moderno. La sua polemica si rivolge soprattutto contro Houdar de La Motte, il quale nel 1730, in un *Discours sur la tragédie*, aveva attaccato violentemente la tradizione aristotelica. Un'estetica platonizzante fu invece, nel 1741, quella dell' *Essai sur le Beau* di padre André, il quale distingueva, in ordine gerarchicamente decrescente, un Bello divino, un Bello naturale e infine un Bello artificiale, cioè l'arte umana.

In Italia, prescindendo dal Vico che tratteremo in seguito, il primo Settecento vide un certo fiorire d' interessi estetici soprattutto nel Gravina, nel Muratori e nello Zañotti. Di Gian Vincenzo Gravina è notevole soprattutto il trattato *Della ragion poetica* del 1708. Il Caramella [1] ha così lucidamente riassunto il suo pensiero: « Per il Gravina, la poesia non è cosa illogica o falsa, perché non sta affatto in diretto contrasto con la verità della natura, ma discende anche essa, sebbene come

[1] S. CARAMELLA, *L'estetica italiana dall'Arcadia all' Illuminismo*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, cit., II, pp. 875-980.

cosa finta, dall' idea metafisica di essa, e si forma dall' idea umana nella mente. Sta invece in contrasto con la realtà della natura, e dell' idea, perché le manca il confronto con l' idea contraria alla cosa immaginata, e quindi il criterio per affermarne o escluderne l'esistenza ». Idee non molto diverse si trovano nel trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706) del Muratori. Il Muratori svolge un'estetica sostanzialmente platonica, dove all'arte è riconosciuta una funzione edonistica, ma insieme pedagogica, derivata dall' Idea. Di F. M. Zanotti sono notevoli un saggio di *Avvertimenti per l' incamminamento di un giovane alla pittura* (1756), dove egli vede nell'espressione degli affetti l'elemento di unione tra la pittura e la letteratura; e il trattato *Dell'arte poetica*, dove la poesia è vista da una prospettiva puramente edonistica: « la poesia altro non [è] che un'arte di verseggiare per fine di diletto ».

2. *I trattatisti svizzeri e tedeschi; il Baumgarten.* Il Seicento era stato scarsamente fecondo di teorie estetiche nei paesi di lingua tedesca: la guerra dei trenta anni aveva causato anche in questo campo degli effetti fortemente ritardanti, i quali si erano protratti sostanzialmente sino alla fine del secolo XVII. Cogli inizi del Settecento vi fu invece un fiorire di studi critici ed estetici, il quale finì per polarizzarsi in due scuole tipiche, le quali, per quanto vicine per molti lati e in un primo periodo parallele, finirono però col diventare fortemente avversarie: quella di Zurigo, impersonata dagli svizzeri Bodmer e Breitinger e quella di Lipsia, rappresentata dal Gottsched.

La scuola di Zurigo sorse per prima e fu, insieme, la prima notevole espressione della letteratura, dell'estetica e della critica in Svizzera. Il suo primo organo fu una pubblicazione periodica zurighese intitolata *Die Discourse der Mahlern*, che apparve nel 1721 e nel 1722, a imitazione dello *Spectator* inglese dell'Addison. L' ideatore era stato Johann Jakob Bodmer, figura estrosa e geniale di letterato, artista, critico e, nella vita pratica, commerciante. In vivo contatto con gli ambienti culturali francesi e italiani, egli aveva colto in Italia e in Francia l'eco delle pubblicazioni dell'Addison e pensò di creare un'analoga pubblicazione a Zurigo, con la collaborazione di Johann Jakob Breitinger. Questi era una personalità molto differente da quella di Bodmer: introverso, amante delle ricerche scientifiche, teologiche e morali. I due autori portarono nella pubblicazione comune la polarità delle loro due diverse personalità. Dei 94 saggi che uscirono in quattro puntate 46 furono di Bodmer, 27 di Breitinger, 13 scritti da entrambi in collaborazione e 5 di altri autori. Gli argomenti erano i più svariati: andavano dalla precettistica morale ai giochi delle carte, dalla bozzettistica alla critica letteraria. Questa ultima è, naturalmente, la parte più interessante; tanto più interessante in quanto sino allora in Germania non esisteva una vera critica letteraria: ogni scrittore non voleva se non essere lodato; ogni critica che gli si fosse rivolta sarebbe stata interpretata come un'offesa personale.

Bodmer non tralasciò più da allora gli interessi estetici: nel 1727 comparve un suo saggio dal titolo *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft zur*

Ausbesserung des Geschmacks e nel 1736 un *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes.* L'originalità non è grande, ma è importante l'insistere sul concetto di «gusto», che da allora in poi divenne un tema obbligato dell'estetica tedesca. Frattanto la forma letteraria della rivista a imitazione dei *Discourse der Mahlern* ebbe grande successo in Germania: nel 1861 il Gottsched poteva enumerare ben 180 tentativi di pubblicazioni di tal genere del Settecento tedesco. Ma, quello che è più importante, sorgeva frattanto a Lipsia il nuovo astro della drammaturgia tedesca, il Gottsched.

Johann Christoph Gottsched era oriundo della Prussia orientale; ma, trasferitosi a Lipsia, divenne l'esponente principale dell'arte e della cultura di questa città e di gran parte della Germania. Nel 1730 apparve il suo *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen.* Per quanto partito da una posizione non diversa da quella generica critica del gusto che caratterizzava gli Svizzeri, egli ben presto si oppose a loro affermando un deciso razionalismo, di origine wolffiana, in contrapposizione al sensualismo e al barocco. «J. C. Gottsched — scrive P. Chiarini [1] — rappresenta, nella storia della cultura tedesca del Settecento, il momento di più rigida e decisa rottura con la "Formlosigkeit" del gusto secentesco e barocco: alla mancanza di misura egli oppose la geometria delle regole, alla sbrigliata fantasia e all'eccesso nell'effetto l'uniforme grigiore di una ben calcolata precettistica, al libero "giuoco" e alla concezione "sensualistica" dell'arte la pedagogia, l'insegnamento morale».

Il dissidio tra Gottsched e gli Svizzeri si fece sempre più aspro. Nel 1740 uscivano la *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* del Bodmer e la *Kritische Dichtkunst* del Breitinger. In questi saggi l'arte era fatta consistere essenzialmente nell'imitazione della natura e nella fantasia. A queste idee il Gottsched rispose aspramente in una recensione [2], contrapponendo all'arte fantastica e meravigliosa idealizzata dagli Svizzeri un'arte sobria e razionale, nutrita di filosofia.

Dieci anni dopo usciva in Germania il primo volume dell'*Aesthetica* del Baumgarten, con cui si apriva una nuova epoca nell'estetica filosofica tedesca. Il Baumgarten porta nell'estetica le idee della filosofia leibniziana e, con ciò, l'esigenza di una nuova sistemazione filosofica dell'estetica. L'originalità del Baumgarten è soprattutto quella di aver individuato la possibilità di una scienza autonoma dell'arte, l'*aesthetica.* Per il Baumgarten l'estetica è la «scientia cognitionis sensitivae», è cioè la scienza delle conoscenze inferiori, sensibili, che precedono la distinzione dell'intelletto. Su questa base egli costruisce un complesso sistema di estetica filosofica, distinguendo ogni parte dell'educazione estetica, della costruzione dell'opera d'arte, del giudizio critico. Come è noto, il Croce ha fatto del Baumgarten il grande pioniere dell'estetica moderna. Al giorno d'oggi, invece,

[1] Nell'introduzione a G. E. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, introd. vers. e note di P. Chiarini, Bari 1956, pp. XVI-XVII.

[2] Cfr. J. CRÜGER, *J. Chr. Gottsched und die Schweizer J. J. Bodmer und J. J. Breitinger*, Berlin und Stuttgart 1882, p. LXIV.

dopo il crollo dell'estetica crociana, l'opera di Baumgarten, nella sua arida astrusità filosofica, può apparire molto meno geniale delle vivaci e concrete dispute critico-estetiche dell'Addison, degli Svizzeri e dello stesso Gottsched.

BIBLIOGRAFIA

SULL' ESTETICA INGLESE, FRANCESE E ITALIANA

oltre alla già cit. op. di M. M. Rossi:

W. J. Courthope, *Addison*, London 1909.

Gr. Sternberg, *Shaftesburys Aesthetics*, Diss., Breslau 1915.

Th. Fowler, *Shaftesbury and Hutcheson*, London 1882.

K. Leysaht, *Dubos und Lessing*, Rostock 1883.

A. Lombard, *La Querelle des anciens et des modernes: l'abbé Dubos*, Neuchâtel 1908.

V. E. Alfieri, *L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, cit., II, pp. 577-783.

S. Caramella, *L'estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*, in *Momenti e probl. di st. dell'estetica*, cit., II, pp. 875-980.

SUI TRATTATISTI SVIZZERI E TEDESCHI

F. Servaes, *Die Poetik Bodmers und Breitingers*, Strassburg 1887.

A. Pellegrini, *Gottsched, Bodmer, Breitinger e la poetica dell'Aufklärung*, Catania 1952.

J. Braeker, *J. J. Breitingers Poetik: eine Studie zur Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des pädagogischen Aspekts*, St. Gallen 1950.

E. Bergmann, *Die Begründung der deutschen Aesthetik durch A. G. Baumgarten und G. F. Meier*, Leipzig 1911.

A. Riemann, *Die Aesthetik A. G. Baumgartens*, Halle 1928.

[TESTI]

1. *IL «WIT», ESSENZA DELLA POESIA*

JOSEPH ADDISON, da *Spectator*, n. 62 (marzo 1711)
L'argutezza vera e falsa: l'argutezza mista

Scribendi recte saperest et principium et fons.
(ORAZIO, *Ars poet.*, 309).

Il signor Locke fa un'ammirevole riflessione sulla differenza fra argutezza e giudizio, con la quale cerca di mostrar la ragione per cui esse non si trovano sempre nella stessa persona....

Questa è, credo, la definizione migliore e più filosofica che io abbia mai trovato dell'argutezza, che di solito, ma non sempre, consiste in quella rassomiglianza e analogia di idee di cui parla questo autore. Aggiungerò soltanto, a titolo di spiegazione, che non ogni rassomiglianza di idee è quello che chiamiamo arguzia, a meno che non sia tale da recar piacere e sorpresa al lettore. Queste due virtù sembrano essenziali all'arguzia, e soprattutto l'ultima. Quindi perché la somiglianza tra le idee sia arguta, occorre che le idee non siano troppo vicine l'una all'altra nella realtà, perché se la somiglianza è ovvia non reca sorpresa. Confrontare il canto d'un uomo con quello d'un altro, o descrivere la bianchezza di un oggetto qualunque come quella del latte o della neve, o la varietà dei suoi colori come quella dell'arcobaleno, non si può dire argutezza, a meno che non venga scoperta fra le due idee, oltre a questa somiglianza ovvia, qualche altra analogia che possa dare al lettore una certa sorpresa. Così, quando un poeta ci dice che il petto della sua amante è bianco come neve, non v' è nessuna argutezza nel confronto, ma quando aggiunge, con un sospiro, che è altrettanto freddo, allora diventa argutezza. La memoria di ogni lettore potrà fornire esempi innumerevoli di questo genere. Per questa ragione, i paragoni dei poeti eroici, che tentan piuttosto di nutrir la mente di grandi concetti che divertirla con idee nuove e sorprendenti, hanno di rado qualcosa che si possa chiamare argutezza. La definizione data dal signor Locke dell'argutezza, così brevemente spiegata, comprende quasi tutte le specie di arguzie: le metafore, le similitudini, le allegorie, gli enigmi, i motti, le parabole, le favole, i sogni, le visioni, gli scritti drammatici, il burlesco e tutte le forme di allusione; ma vi sono pure molte altre specie di argutezza, che per quanto lontane possono sem-

brare a prima vista dalla descrizione precedente, si troveranno in accordo con esse se esaminate accuratamente.

Come la vera arguzia consiste di solito in questa somiglianza e analogia di idee, così la falsa arguzia consiste soprattutto nella somiglianza e analogia talvolta di lettere singole, come negli anagrammi, nei cronogrammi, lipogrammi e acrostici, talvolta di sillabe, come negli echi e in certe rime burlesche, talvolta di parole come nei giochi di parole e nei bisticci, e qualche volta di intere frasi o poesie, fatte in figura di uova, di ascie, di altari.. Anzi, alcuni estendono tanto l'idea di argutezza da attribuirla anche a scimmiottature esterne e da considerare ingegnoso un uomo che riesce ad imitare il tono, la posa o il viso di un altro.

Mentre la vera arguzia consiste nella somiglianza d'idee e la falsa arguzia nella somiglianza di parole, come negli esempi precedenti, v'è un'altra specie di arguzia che consiste parte nella somiglianza d'idee e parte nella somiglianza di parole, e per distinguerla dalle altre la chiamerò argutezza mista. Questa specie è frequente in Cowley più che in qualunque altro. Il signor Waller ne ha pure molta. Il signor Dryden ne è molto economo. Milton ha un genio troppo superiore ad essa. Spenser è nella stessa categoria di Milton. Gli Italiani, anche nella poesia epica, ne sono pieni. Monsieur Boileau, che si è formato sugli antichi poeti, lo ha sempre respinto con disprezzo. Se cerchiamo argutezza mista negli autori greci, non la troveremo che negli epigrammisti. Ve ne sono infatti alcuni tratti nella piccola poesia attribuita a Museo, che questo segno, come molti altri, rivela essere composizione moderna. Se guardiamo negli scrittori latini, non troviamo nulla di questa argutezza mista in Virgilio, Lucrezio e Catullo, pochissima in Orazio, ma una gran quantità in Ovidio e ben poco altro in Marziale.

Delle forme innumerevoli di argutezza mista, sceglierò un esempio che si può trovare in tutti gli scrittori di questo tipo. La passione dell'amore, per la sua natura, è sempre apparsa simile al fuoco: per questa ragione si usano le parole « fuoco » e « fiamma » a significare l'amore. I poeti ingegnosi quindi hanno approfittato del significato ambiguo della parola « fuoco » per fare un numero infinito di arguzie. Cowley, notando il freddo sguardo degli occhi della sua amante ed al tempo stesso il loro potere di provocare il suo amore, li considera come lenti ustorie fatte di ghiaccio; e accorgendosi di poter vivere anche nei più grandi trasporti d'amore, conclude che la zona torrida è abitabile. Quando l'amica ha letto una sua lettera scritta col sugo di limone tenendola sul fuoco, vorrebbe che la rileggesse una seconda volta tenendola sulle fiamme dell'amore. Quando lei piange, desidererebbe che fosse un calore interiore che distillasse quelle gocce dall'alambicco. Quando lei è assente, egli si trova al di là degli 80, cioè 30 gradi più vicino al polo

di quando essa è con lui. Il suo amore ambizioso è un fuoco che va all'insù naturalmente, il suo amore felice è un raggio celeste, il suo amore infelice, le fiamme dell'inferno. Quando non lo lascia dormire, è una fiamma che non manda fumo; quando è combattuto dai buoni consigli è un fuoco che tanto più infuria quanto più i venti gli soffian sopra. Vedendo morire un albero sul quale aveva inciso parole d'amore, rileva che la sua fiamma scritta ha bruciato e seccato l'albero. Quando decide di rinunciare alla sua passione, ci racconta che uno scottato come lui temerà sempre il fuoco. Il suo cuore è dentro l'Etna che invece del cantiere di Vulcano racchiude in sé la fucina di Cupido. Il suo tentativo di annegare l'amore col vino è un gettar olio sul fuoco. Vorrebbe insinuare all'amica che il fuoco dell'amore, come quello del sole che produce tante creature viventi, non dovrebbe soltanto scaldare ma anche procreare. In un altro luogo, l'amore cucina il piacere al suo fuoco. Talvolta il cuore del poeta è gelato da ogni petto e qualche volta scottato da ogni occhio. Talvolta è annegato dalle lagrime e abbruciato dall'amore come una nave incendiata in mezzo al mare.

Il lettore può osservare in ciascuno di questi esempi che il poeta mescola le proprietà del fuoco con quelle dell'amore, e nello stesso periodo, parlando di esso come di una passione e anche come di fuoco reale, sorprende il lettore con somiglianze o contraddizioni apparenti, che costituiscono tutta l'arguzia di questo stile. L'argutezza mista è quindi una combinazione di gioco di parole e di vera argutezza, ed è più o meno perfetta secondo che la somiglianza è fra idee o fra parole. Essa si fonda in parte sulla falsità, in parte sulla verità; e metà è dovuta alla ragione, l'altra metà alla stravaganza. Quindi, il solo genere adatto per questa specie di arguzia è l'epigramma o quelle brevi poesie occasionali che di loro natura non sono altro che una serie di epigrammi. Prima di chiudere l'argomento, devo riconoscere che il mirabile poeta dal quale ho preso gli esempi di arguzie miste, ha tanta vera argutezza quanta qualunque autore che mai abbia scritto, ed anche tutti gli altri talenti di un genio straordinario.

Poiché tratto questo soggetto, ci si aspetta forse che tenga conto della definizione data dal sig. Dryden dell'argutezza: ma con tutto il rispetto che si deve al giudizio d'un uomo così grande, non si tratta proprio d'una definizione dell'argutezza quanto del bello scrivere in generale. L'argutezza, come egli la definisce, è la scelta calzante di parole e di idee adatte all'argomento. Se questa è definizione esatta dell'argutezza, son disposto a credere che Euclide fosse l'ingegno più grande che mai abbia messa penna sulla carta. È certo che non vi sono mai state parole e idee più calzanti al soggetto di quelle usate dall'autore degli *Elementi*. Ma mi appello al lettore perché dica se questa definizione si accorda con quella qualunque idea

che egli si fa dell'argutezza. Se fosse esatta, certo il signor Dryden non sarebbe stato soltanto poeta migliore ma anche uomo più arguto del sig. Cowley, e Virgilio sarebbe molto più faceto di Ovidio e di Marziale.

(Trad. M. M. Rossi, in *op. cit.*, I, pp. 243-8).

2. *SUGLI ELEMENTI COSTITUTIVI DELLA BELLEZZA*

FRANCIS HUTCHESON, dalla *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e di virtù* (I, sez. III)

1. *Il senso della bellezza come senso umano.* Poiché è certo che abbiamo idee della bellezza e dell'armonia, esaminiamo quale sia quella qualità degli oggetti che provoca queste idee o dà occasione al loro sorgere. Ed osserviamo subito che la nostra ricerca si riferisce soltanto alle qualità che sono belle per gli uomini, ovvero al fondamento del loro senso di bellezza: perché come abbiamo accennato sopra, la bellezza si riferisce sempre al senso di qualche mente, e quando in seguito mostreremo perché in generale gli oggetti che ci si presentano sono belli, intenderemo sempre dire che tali oggetti sono piacevoli per il senso dell'uomo. Vi sono infatti molti oggetti che non sembrano affatto belli agli uomini e che sembran tuttavia recar piacere ad altri animali: questi possono avere sensi diversi da quelli degli uomini e quindi possono concepire idee di bellezza in rapporto con oggetti di forma del tutto diversa. Vi sono animali adatti a ogni possibile ambiente; e ciò che sembra agli uomini rozzo ed informe, o anche ripugnante, può essere per loro un paradiso.

2. Per poter scoprire più adeguatamente il fondamento e occasione generale delle idee di bellezza fra gli uomini, sarà necessario anzi tutto considerarla nei suoi aspetti più semplici, come ci si presentano nelle figure regolari, e poi troveremo forse che lo stesso fondamento vale anche per tutte le specie più complesse di bellezza.

3. *Uniformità con varietà.* Si vede che le figure che suscitano in noi le idee di bellezza sono quelle nelle quali vi è uniformità con varietà. Vi sono molte immagini di oggetti che sono piacevoli per altre ragioni: per la grandezza, per la novità, per la santità e per altre qualità che verranno citate più avanti. Ma quello che diciamo « bello » negli oggetti sembra (per parlare matematicamente) che sia in ragione composta dell'uniformità e della varietà, così che quando è uguale l'uniformità di più corpi, la bellezza dell'uno

sta a quella dell'altro in proporzione della varietà, e quando la varietà è uguale, la bellezza è in ragione dell'uniformità. Questo sembra probabile e si verifica con una certa generalità.

Varietà. Anzitutto, a eguale uniformità, la varietà accresce bellezza. La bellezza di un triangolo equilatero è minore di quella di un quadrato, che è minore di quella di un pentagono, e questo a sua volta è sorpassato dall'esagono. Quando però il numero dei lati aumenta molto, la proporzione di essi rispetto al raggio o diametro della figura o del circolo (col quale i poligoni regolari hanno un rapporto evidente) sfugge tanto alla nostra osservazione che la bellezza non sempre cresce col numero dei lati e il fatto che i lati degli ottagoni e di altri poligoni di numero dispari di lati non sono paralleli fra loro, può pure scemare la loro bellezza, così nei solidi l' icosaedro supera il dodecaedro, e questo l'ottaedro, che pure è più bello del cubo, e questo a sua volta supera il tetraedo: ragione ovvia di questo è la maggiore varietà con uguale uniformità.

Uniformità. Una maggiore uniformità aumenta la bellezza a varietà uguali, nei casi seguenti: un triangolo equilatero o isoscele supera lo scaleno; un quadrato supera il rombo o losanga, e questo a sua volta il romboide, che è però più bello del trapezio e di qualunque figura a lati curvi ed irregolari. Così i solidi regolari superano tutti gli altri solidi con egual numero di facce; e questo si può osservare non solo nei cinque solidi perfettamente regolari ma anche in tutti quelli che hanno una notevole uniformità, come i cilindri, i prismi, le piramidi, gli obelischi, che piacciono all'occhio di tutti più di qualunque figura irregolare nella quale non vi sia unità o somiglianza fra le parti.

Ragione composta. Esempi della ragione composta si trovano confrontando circoli e sfere con ellissi o sferoidi non molto eccentrici, e confrontando i solidi composti, l'esottaedro e l' icosidodecaedro, con quelli perfettamente regolari di cui sono composti: si vede che la mancanza di quella perfettissima uniformità che si può osservare nei secondi, è compensata dalla maggior varietà dei primi, di modo che la bellezza dei primi e dei secondi è quasi la stessa.

4. Queste osservazioni si potrebbero fare quasi tutte studiando come i bambini giudicano le figure più semplici, quando la varietà non è troppo grande perché la comprendano, e questo giudizio potrebbe confermare le nostre osservazioni. E per quanto alcuni di questi esempi, presi isolatamente, possano lasciare in dubbio, si può però sempre osservare che ai bambini piacciono molto, nei loro giochi elementari, tutte le figure regolari, benché non siano per loro più convenienti o utili delle forme di sassolini trovati a

caso. Vediamo come ben presto dànno segno di avere gusto ovvero senso della bellezza, col desiderio di vedere edifici, giardini ben disposti o anche la rappresentazione di essi in dipinti di qualunque genere.

5. *Bellezza della natura.* Ha lo stesso fondamento il nostro senso della bellezza nelle opere di natura. In ogni luogo che diciamo bello, v' è una uniformità sorprendente in una varietà quasi infinita. Molte parti dell'universo non sembrano affatto predisposte per l'utilità degli uomini: anzi, noi non abbiamo conoscenza che di una piccolissima zona di esso. La forma e i movimenti dei grandi corpi celesti non sono evidenti per i nostri sensi ma vengono scoperti soltanto ragionando e riflettendo su osservazioni molto estese: tuttavia, per quanto possiamo scoprire col senso o ampliando la nostra conoscenza e la nostra immaginazione col ragionamento, troviamo di solito che la struttura, l'ordine, il movimento dei corpi celesti appaiono piacevoli al nostro senso di bellezza. Ogni singolo oggetto naturale non ci appare sempre, è vero, bello; ma v' è una grande profusione di bellezza su un gran numero degli oggetti che conosciamo coi sensi o ragionando su quello che osserviamo: infatti, senza ricordare che i corpi celesti sembrano collocati nei circuiti di una grande sfera, che è soltanto un'apparenza tutta dovuta ai difetti della nostra vista nel percepire le distanze, le forme di tutti i grandi corpi celesti sono quasi esattamente sferiche, le orbite di rivoluzione sono di solito ellittiche, e non molto eccentriche per i corpi che si presentano più spesso alla nostra osservazione. Ora, queste sono figure di grande uniformità, e quindi piacevoli per noi.

Inoltre trascurando l'uniformità meno ovvia che vi è nei loro rapporti reciproci di massa, distanza, tempi di rivoluzione, quale esempio migliore di uniformità nella varietà si può trovare della costanza e isocronia del moto di rotazione e di rivoluzione di ogni pianeta, che ha sempre seguito quasi la stessa orbita, per tutte le epoche di cui si conserva il ricordo? E così dopo un certo lasso di tempo, si ripresentano al completo le stesse apparenze: il succedersi alterno di luce e ombra o di giorno e notte, che si inseguono l'un l'altro senza posa intorno ad ogni pianeta, con una piacevole diversità regolare fra la durata del tempo in cui esse occupano i diversi emisferi nell'estate, nell'autunno, nell' inverno e nella primavera; e le varie fasi, aspetti e posizioni dei pianeti l'uno rispetto all'altro, le loro congiunzioni e opposizioni, durante le quali d' improvviso l'uno ecclissa l'altro con la sua ombra conica, si ripetono davanti ai nostri occhi in momenti determinati con costanze invariabili. Sono queste le bellezze che incantano l'astronomo e gli rendono piacevoli i suoi calcoli tediosi,

Molliter austerum studio fallente laborem.

6. *La terra.* Poi, venendo dalla parte asciutta della superficie del nostro globo, coperta per lo più d'un colore piacevole e blando, come è bello il suo variare per diversi gradi di luce e d'ombra, secondo la diversa posizione delle varie zone della sua superficie, in montagne, vallate, colline e pianure aperte, che hanno varie inclinazioni rispetto al grande luminare!

7. *Le piante.* Se poi discendiamo ai particolari delle opere della natura, quale grande uniformità nel modo di crescere e di propagarsi di tutte le specie di piante e vegetali! Come è perfetta la somiglianza fra tutte le piante di una stessa specie, il cui numero supera la nostra immaginazione! E questa uniformità non si osserva soltanto nella forma complessiva, anzi in questa non è sempre esattissima: ma nella struttura delle loro parti più minute, anche di quelle che non si possono discernere senza l'aiuto di lenti. Nel numero quasi infinito delle foglie, dei frutti, dei semi, dei fiori di ciascuna specie, vediamo spesso una grandissima uniformità di strutture e di posizioni nelle più piccole fibre. È questa la bellezza che seduce un botanico acuto. E poi, come è grande l'uniformità e regolarità di forma in ogni singola pianta, foglia o fiore! In tutti gli alberi e in quasi tutte le piante più piccole, i fusti o i tronchi sono cilindri o prismi quasi regolari; i rami sono simili ai rispettivi tronchi e sorgono a distanze quasi regolari quando la loro crescita non è disturbata da qualche incidente estraneo. In una specie i rami nascono a coppia, uno di qua e uno di là dal tronco; il piano perpendicolare di direzione della coppia che sta subito sopra interseca il piano di direzione di quella sottostante quasi ad angolo retto; in altre specie i rami sorgono isolatamente e alternamente in un nodo tutto intorno al tronco a distanze quasi uguali, uno per anno. E in ogni specie, tutti i rami principali conservano lo stesso angolo col tronco, e poi gettano rami più piccoli esattamente nello stesso modo che il tronco. Né dobbiamo dimenticare la grande uniformità di colore che spesso si vede in tutti i fiori d'una stessa pianta o albero e spesso di tutta una specie di alberi, e il loro accordo esatto nel graduale sfumare d'un colore in quello opposto, come fanno di solito tutti quanti i fiori della stessa pianta e spesso anche tutti i fiori della stessa specie.

8. *Gli animali.* Poi, quanto alla bellezza degli animali, sia per la forma esterna che per la loro struttura interna che veniamo a conoscere con l'esperimento e l'attenta osservazione, in tutte le specie che conosciamo troveremo sorprendente uniformità nella struttura di quelle parti dalle quali dipende immediatamente la vita. E come è meravigliosa l'unità del meccanismo! Perché vediamo che la diversità quasi infinita di movimenti, tutti gli atti del camminare, del correre, del volare, del nuotare; tutti i loro sforzi

concentrati per la conservazione; tutti gli strani contorcimenti, quando sono gai e giocano, in tutte le loro membra sono ottenuti con il semplice espediente di un muscolo che si contrae, usato in modi inconcepibilmente diversi per rispondere a tutte queste necessità. Espedienti meccanici diversi avrebbero potuto raggiungere gli stessi scopi: ma allora vi sarebbe stata minore uniformità, e la bellezza dell'organismo animale sarebbe stata molto minore se non avessero avuto questa sorprendente unità di meccanismo.

9. Fra animali della stessa specie, l'unità è molto ovvia, ed è proprio questa somiglianza che ci spinge a classificarli in date specie, nonostante le grandi differenze di colore, di forma che si osservano anche negli animali che vengon detti della stessa specie. E poi per i singoli animali, è comune a tutti la bellezza dovuta all'esatta somiglianza fra loro di tutte le membra esterne che sono doppie: così che sembra proprio trattarsi di una disposizione generale della natura, che solo per accidente può mancare. Vediamo che in ogni caso un difetto di questa somiglianza vien considerato imperfezione e mancanza di bellezza, anche quando non produce altri inconvenienti, come quando gli occhi non sono esattamente uguali, ovvero un braccio o una gamba è in po' più piccola dell'altra.

Quanto alla bellezza impressionante del comportamento, della fisonomia, dei gesti, dei movimenti, mostreremo nel secondo trattato che essa sorge perché immaginiamo che essa indichi inclinazioni moralmente buone dell'animo. Nel movimento v'è anche una bellezza naturale, quando gesti e passi analoghi vengon ripetuti regolarmente a intervalli fissi, adattandosi al tempo e all'aria della musica, come si osserva nelle danze regolari.

10. *Proporzione.* Vi è un'altra bellezza negli animali, la quale deriva da una certa proporzione di una parte con l'altra, e piace al senso degli spettatori anche se non possono calcolarla con la precisione di uno scultore. Lo scultore sa in che proporzione deve stare una certa parte del viso a tutto il viso per esser piacevole, e può dirci anche che proporzioni deve avere il viso col corpo o con ciascuna parte del corpo, e devono avere i diametri e la lunghezza di ogni membro. Quando la proporzione della testa col corpo è notevolmente alterata, avremo un gigante o un nano. Da questo deriva che l'uno e l'altro possono venir rappresentati anche in miniatura, senza riferimento ad altri oggetti, perché si vede che il corpo supera la proporzione che dovrebbe avere con la testa nel gigante, e resta invece inferiore ad essa nel nano. Vi è anche un'altra bellezza che deriva da una forma che sia naturale indizio di forza: ma possiamo trascurarla perché forse si può

obbiettare che una simile forma incontra approvazione non per un suo pregio in se stessa ma perché fa pensare alla sua utilità.

La bellezza che proviene dal fatto che un certo espediente meccanico corrisponde alla necessità e all'utilità d'un certo animale e ci piace anche se non è utile per noi, la studieremo parlando della bellezza relativa o disegno prefisso.

11. *Gli uccelli.* Non si può trascurare la speciale bellezza degli uccelli, che proviene dalla grande varietà delle piume (interessante espediente meccanico ammirevolmente utile per diversi fini) le quali in tutte le specie conservano una notevole analogia di struttura, e spesso una perfetta identità negli uccelli della stessa specie per le parti corrispondenti e dalle due parti dello stesso animale; e inoltre tutta la bellezza di colori vivaci e sfumature graduali, visibile spesso non solo nell' insieme dell'uccello, in conseguenza di un'acconcia combinazione di piume di sfumature graduali, ma anche in ogni singola piuma.

12. *I fluidi.* Se son giuste le nostre teorie sulla natura dei fluidi, le immense quantità di acqua ci dànno un esempio di uniformità nella natura che supera ogni immaginazione, quando riflettiamo al numero quasi infinito di piccole sfere lucide e liscie che si devon supporre esistenti in tutti i punti di questo globo. Vi è probabilmente la stessa uniformità nelle parti degli altri fluidi come in quelle dell'acqua; e si deve osservar lo stesso in diversi altri corpi naturali, come i sali, gli zolfi e simili, le proprietà costanti dei quali dipendono probabilmente dall'uniformità di forma delle loro parti.

13. *Armonia.* Come bellezza originale possiamo considerare anche l'armonia ossia la bellezza dei suoni, se pure si può dire così, dato che l'armonia non vien considerata di solito come imitazione di qualcos'altro. L'armonia spesso dà piacere anche a quelli che non sanno perché venga sentita: e tuttavia si sa bene che questo piacere è dovuto a una specie di uniformità. Quando le diverse vibrazioni di una nota coincidono regolarmente con le vibrazioni di un'altra, formano una combinazione piacevole: e queste note vengon dette in accordo. Così le vibrazioni di qualsivoglia nota coincidono per durata con due vibrazioni della sua ottava, e due vibrazioni di qualunque nota coincidono con tre della sua quinta, e così via per tutti gli altri accordi. Ora, una composizione non può essere armoniosa se in essa le note non sono quasi tutte disposte secondo queste proporzioni naturali. Oltre a ciò, si deve considerare a dovere la chiave che domina il tutto, e il tempo e il colorito con i quali è cominciata la composizione: un mutamento fre-

quente e inartistico di uno di essi produrrà una discordanza gravissima e innaturale. Questo si rende evidente osservando la dissonanza che si verifica quando si attaccan l'una all'altra battute di sonate diverse, anche quando separatamente sono piacevoli. La stessa uniformità si può osservare fra il basso, il tenore e il soprano della stessa aria.

È vero che si può osservare, nelle migliori composizioni, un effetto misterioso delle dissonanze: spesso esse dànno tanto piacere come un'armonia ininterrotta. Che sia perché ricreano l'orecchio con la varietà o perché risveglian l'attenzione e rendono più vivace il piacere della successiva armonia di accordi, come le ombre ravvivano e rendon belli i quadri, o per altre ragioni non ancora conosciute: certo si è che anch'esse hanno diritto a un posto e dànno begli effetti nelle migliori composizioni. Considereremo più avanti altri poteri della musica.

14. Ma in tutti questi esempi di bellezza si deve osservare che il piacere viene sentito anche da quelli che non hanno mai pensato a questo suo fondamento generale, e che tutto quello che è stato detto, significa *che la sensazione piacevole sorge soltanto da oggetti nei quali vi sia uniformità nella varietà.* Possiamo avere la sensazione senza conoscere l'origine, come il gusto può suscitare l'idea del dolce, dell'acido, dell'amaro, anche in chi ignori quelle forme e quei movimenti di piccole parti che provocano in lui queste percezioni.

(Trad. M. M. Rossi, in *op. cit.*, I, pp. 452-62).

3. *L'ARTE COME IMITAZIONE DELLA NATURA*

JOHANN JAKOB BODMER, dai *Discorsi dei pittori* (I, 20)

Se io osservo la precisa parentela che hanno tra loro le arti di quelle persone che lavorano con la penna, con il pennello e con lo scalpello e lo stampo, allora posso pensare che i Mani di questi ottimi pittori e scultori che la corporazione dei miei compagni scrittori ha aggiunto a sé, se pur sotto la terra prendessero parte ancora agli affari del nostro mondo e se fossero capaci di appassionarsi ad essi, non troverebbero proprio motivi per cui si dovessero dispiacere di questa libertà presa. Io non vedo nulla che essi potrebbero aggiungere, quando insegnano a questi scrittori che dipingono a rinvigorire l'emulazione verso di loro nel seguire con le loro penne la natura tanto da vicino e abilmente come essi hanno fatto coi loro delicati pennelli e scalpelli.

La natura è, in realtà, l'unica e universale maestra di coloro che scrivono, dipingono e incidono; le loro professioni s' incontrano precisamente nel fatto che tutte esse la prendono come originale e modello delle loro opere, la studiano, la copiano, la imitano. Essa guida la penna degli scrittori, essa aiuta i pittori a macinare i colori e agli scultori a trarne i lineamenti. Nessuno di tutti costoro può compiere alcunché se non si consulta con essa e trae da essa le regole della sua arte. Lo scrittore che non ha colto la natura è da considerarsi come un mentitore; e il pittore così come lo scultore che fornisce copie che deviano da essa è un ciarlatano. Il primo dice delle chiacchiere e gli altri costruiscono delle chimere.

Tutto ciò che non ha un fondamento nella natura non può piacere se non a un' immaginazione oscura e imperfetta. Quale giudizio dareste di uno scrittore che riempisse una poesia di morte con espressioni burlesche o che mescolasse espressioni di lamento in un'ode nuziale? Proprio lo stesso giudizio che su di un pittore che trasferisse i delfini nei boschi e i cervi nel mare, o su di uno scultore che scolpisse la parte superiore di una statua sino alle anche in forma di una bella figura femminile e nella parte inferiore in forma di una coda di pesce. Al contrario ci diletta anche la descrizione e il ritratto del difetto, della malvagità, della bruttezza, dello spavento, del triste, quando essi sono naturali. Un uomo ama in un libro che descriva costumi un carattere simile a quello di un crudele, che abbia soppresso tutte le inclinazioni mansuete dell'umanità e che si sia posto nella natura dei lupi e degli altri animali rapaci, da cui egli aborre nella società. Egli prova un diletto a contemplare la raccappricciante imitazione di una rugosità, dal cui originale egli ritrae lo sguardo. Le poesie di Ovidio, che egli stesso ha denominato le tristi, la tempesta, le battaglie sanguinose, le bestie spaventose: in breve ciò che è ben imitato ci diventa piacevole, per quanto esso sia orribile e pietoso. Aristotele ha bene notato che questo diletto che ci offre la contemplazione di una bella imitazione non proviene direttamente dall'oggetto che è effigiato dinanzi a noi, bensì dalla riflessione che l'animo fa valere di volta in volta, che nulla potrebbe esservi di più simile e di più combaciante che un tale ritratto e il suo originale; nella stessa misura che se accadesse in circostanze uguali che si verificasse qualcosa di diverso e nuovo che ci ecciti e ci piaccia. Questa piacevolezza della similitudine che si afferma tra una pittura e la cosa che essa rappresenta è così grande che spesso proprio l'avaro ha riso per il primo sulla ben riuscita descrizione di un avaro, che forse fu proprio fatta sul suo modello; e ha guardato con diletto la sua stessa persona in questo specchio, che coglie la natura così artisticamente.

Vedete da ciò in che cosa consiste la parentela degli scrittori, dei pittori e degli scultori, cioè nell'uguaglianza dell' intenzione; essi cercano tutti l'orma

della natura, essi dilettano attraverso la similitudine che i loro scritti, sculture e pitture hanno con essa, mentre si rendono risibili se si allontanano da essa. Essi però si distinguono l'uno dall'altro nell'esecuzione del loro intento, che essi perseguono in maniere differenti. Poiché l'uno ritrae la natura con le parole con le quali dipinge tutto ciò che questa unica maestra, alla cui scuola egli va, gli fa vedere o anche solo pensare, così vivacemente che l'ascoltatore o il lettore non hanno alcuna fatica a riconoscerla in esse; l'altro si serve del pennello e dei colori coi quali egli descrive ciò che gli cade sotto gli occhi nella sua vera proporzione, posizione, forma e colori; e l'altro infine trova nascosta in un legno o in una pietra l'intera figura, le misure e le forme delle membra di un uomo o di qualsiasi cosa egli voglia, e conosce l'arte di cavarle fuori con scalpello e stampo.

(Trad. A. Plebe
dal testo edito da J. Crüger, Berlin und Stuttgart 1882, pp. 6-8).

4. *UN'APOLOGIA DELLA POETICA ARISTOTELICA*

ANNE LE FÈVRE DACIER, da *Sulle cause della corruzione del gusto*

[Scrive il La Motte:] « Io credo tuttavia che lo spirito di sistema di Aristotele gli abbia fatto intravedere un'arte nei poemi d' Omero e che sia divenuto innamorato di questa sua scoperta, e che egli abbia impiegato per giustificarla questa oscura sottigliezza che gli era naturale e che procura tanta fatica ai commentatori quand'essi si affaticano a renderla intelligibile e solida ». Non v' è nulla di più risibile. Ecco dunque la *Poetica* di Aristotele, cioè una delle opere più perfette e di più grande significato che mai siano state composte su arte alcuna, eccola trattata come una visione e una chimera; sarebbe l'opera di un folle a cui lo spirito di sistema ha fatto intravedere in Omero un'arte che non vi è affatto; e, non avendo voluto perdere la sua scoperta di cui s'era innamorato, sarebbe ricorso alla sua oscura sottigliezza per sostenerla.

Contemporaneamente l'eccellente traduzione che è stata fatta di questa *Poetica* e il dotto commentario che l'accompagna: eccoli trattati come un lavoro forzato in cui si ha avuto gran fatica a rendere intelligibile e solido il suo autore. Ecco la profondità del La Motte. È così ch'egli tratta l'opera del Dacier sulla *Poetica* di Aristotele, quest'opera a cui uno dei più degni Accademici [il De Valincour] e uno dei migliori ingegni del secolo ha conferito questo grande e giusto elogio: « La *Poetica* di Aristotele non fu forse tanto intelligibile ai suoi tempi per gli Ateniesi quanto essa lo è al giorno

d'oggi per i francesi dopo l'eccellente traduzione che noi ne abbiamo e che è accompagnata dalle migliori note che forse sono mai state fatte su alcun autore dell'antichità ». Il La Motte non trova altro che una sottile oscurità in un'opera in cui i più grandi dotti trovano tanta verità, ragione e dottrina.

Jules de La Ménardière, più attendibile del La Motte per quanto discutibile in molte cose, parla ben diversamente nella sua *Poétique*, dicendo: « Se gli ammaestramenti che ci danno Aristotele e Orazio non sono molto estesi, possiamo dire in compenso che tutto ciò che essi hanno scritto è tanto assennato che bisogna non valer nulla per non seguire i loro pensieri ». In un altro passo egli definisce la *Poetica* di Aristotele « la sorgente della chiarezza che noi abbiamo su queste materie; poiché per bene esplicare quest'arte, occorre attenersi alla sua base e non allontanarsi dal pensiero di questa Mente che si può chiamare divina »; egli lo chiama un « prodigio delle scienze » e asserisce che lo « crede illuminato al di sopra degli altri uomini ». E infine aggiunge che « Aristotele stabilì i suoi pensieri su fondamenti razionali così potenti che sembra che la ragione stessa prenda a prestito la voce di questo filosofo per dichiarare la sua volontà sulle materie ch'egli esplica ».

L'abate D'Aubignac nella sua *Pratique du Théâtre* dice: « Occorre che un poeta si applichi alla lettura della *Poetica* di Aristotele e su quella di Orazio e che le studi seriamente e attentamente ». Ecco come si parla e come parleranno sempre le persone di buon senso. E si deve ancor più tenere questo linguaggio al giorno d'oggi, in cui la bellezza e la verità di questa poetica sono state poste in tanta luce.

(Trad. A. Plebe
da MAD. DACIER, *Des causes de la corruption du goust*, Paris 1734, pp. 306-8).

5. *L'ESTETICA COME CONOSCENZA SENSIBILE*

A. G. BAUMGARTEN, *Estetica*
Parte I. *Estetica teoretica*. Sezione I. *Euristica* (§§ 14-24)

§ *14*. Il fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale, cfr. § 1. Questa poi è la bellezza, *Metaphysic.* §§ 521, 662; e bisogna evitare la sua imperfezione in quanto tale, § 1. Questa poi è deformità, *Metaphysic.* §§ 521, 662.

§ *15*. L'estetico in quanto tale non si preoccupa delle perfezioni tanto recondite della conoscenza sensibile, che ci rimangano del tutto oscure o che non le possiamo osservare se non con l'intellezione, § 14.

§ *16*. L'estetico in quanto tale non si occupa delle imperfezioni della conoscenza sensibile tanto recondite, che o ci rimangano del tutto oscure, o non si possano scoprire se non attraverso un giudizio intellettuale.

§ *17*. *La conoscenza sensibile* è desunta principalmente dalla denominazione del complesso delle rappresentazioni al di sotto della distinzione delle cose sussistenti. Di questa conoscenza esistente se volessimo osservare ora con l' intellezione anche la sola bellezza o la sola eleganza o deformità (§§ 15, 16), così come talora guarda uno spettatore di gusto erudito, attraverso le proprie diverse classi di bellezze e di difetti generici, risulterebbe necessaria, essendo come sepolta dalla mole di quelle specifiche e generiche, la distinzione necessaria della scienza, § 1. Quindi anzitutto illustriamo la *bellezza*, in quanto è comune a quasi ogni conoscenza sensibile, *universale* e generale insieme col suo opposto, § 14.

§ *18*. La bellezza della conoscenza sensibile sarà universale (§ 14), I, consenso dei pensieri, in quanto ancora astragghiamo dal loro ordine e dai loro segni, tra di loro in un'unità che sia fenomeno (§ 14, *Metaphysic*. § 662): *bellezza delle cose e dei pensieri*, da distinguersi dalla bellezza del pensiero, di cui è solo la prima e primordiale parte (§ 13) e dalla bellezza degli oggetti e della materia, con la quale per il significato insito nella cosa spesso, ma a torto viene confusa. Infatti cose turpi possono essere pensate bellamente in quanto tali; e cose più belle turpemente.

§ *19*. La bellezza della conoscenza sensibile sarà universale (§ 14), poiché non vi è nessuna perfezione senza ordine (*Metaphys*. § 95), II. consenso dell'ordine per cui meditiamo le cose pensate bellamente, consenso interno con le cose, fenomeno (§ 14), poiché non percepiamo le cose segnate senza i segni (*Met*. § 619), III. consenso interno dei segni, sia con l'ordine sia con le cose, fenomeno, *bellezza della significazione*, quale la dizione e l'elocuzione, quando il segno è discorso o prosa, e insieme recitazione, quando il discorso è tenuto dalla viva voce. Hai qui tre bellezze universali della conoscenza, §§ 18, 19.

§ *21*. Altrettante possono essere e sono da evitarsi le deformità, i difetti, le imperfezioni della conoscenza sensibile, sia nei pensieri e nelle cose (§ 18), sia nell'unione di più cose pensate (§ 19), sia nel significare (§ 20, *M*. § 121), nel quale ordine le numerammo (§ 13).

§ *22*. La fecondità, la grandezza, la verità, la chiarezza, la certezza e la vita del pensiero, in quanto convergono in una sola percezione e tra di loro, ad es. la fecondità e la grandezza nella chiarezza, la verità e la chiarezza nella certezza, tutte le altre nella vita, in quanto gli altri vari elementi del pensiero (§§ 18-20) convergono in quelle stesse, conferiscono la perfezione di ogni pensiero (*M*. §§ 669, 94), come fenomeni conferiscono la bel-

lezza del pensiero sensibile (§ 14), che è universale (§ 17), soprattutto delle cose e dei pensieri (§ 18), nei quali giova

copia, nobilitas, veri lux certa moventis

§ *23*. Le ristrettezze, l'ignobiltà, la falsità (*M*. § 551), l'oscurità inintellegibile, l'incerta oscillazione (*M*. § 531), l'inerzia (*M*. § 669) sono imperfezioni di ogni tipo di pensiero (*M*. § 94), come fenomeni deformano la conoscenza sensibile (§ 14), in generale (§ 17) sono i principali difetti delle cose e dei pensieri (§ 21).

§ *24*. La bellezza della conoscenza sensibile (§ 14) e la stessa eleganza delle cose (§ 18) sono perfezioni composte (§§ 18-20, 22), pure universali (§ 17, *M*. § 96). Anche di qui risulta che nessuna perfezione semplice diventa per noi fenomeno (*M*. § 444).

(Trad. A. Plebe
da A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, Bari, Laterza, 1936, pp. 59-62).

6. *SUL CONCETTO DI «DISCIPLINA» ESTETICA*

A. G. Baumgarten, *Estetica*, Parte I (§§ 62-68)
Sezione IV. *La disciplina estetica*

§ *62*. Al carattere generale del bravo estetico (§ 27) si richiedono: III. la μάθησις e la *disciplina estetica*, una teoria più perfetta degli elementi che più da vicino influiscono sulla materia e la forma di una bella conoscenza. Queste qualità si sogliono richiedere dalla sola natura e dal suo solo uso, invece sono da portarsi nell'uso attraverso esercizi più severi, affinché l'atteggiamento estetico non sia reso vago dall'ignoranza o dall'incertezza delle cose che sono da pensarsi o delle regole e delle loro ragioni, o non pensi con licenza; oppure, ritenendo che tutti noteranno i suoi difetti, che tuttavia egli stesso non conosce, non venga distolto per paura dallo stesso uso della bella meditazione.

§ *63*. Alla disciplina estetica compete: I. ogni *bella erudizione*; cioè l'erudizione, in quanto concerne gli oggetti di cui talora si possa pensare in maniera bella, offre una conoscenza migliore di quella non erudita; e istruito da essa l'ingegno bello per natura, stimolato dagli esercizi quotidiani, mosso e commosso da essa anche il cuore estetico rozzo, come dice Persio, possono più felicemente accordarsi nel pensare in maniera bella un dato tema (§§ 62, 47).

§ *64*. Dell'erudizione bella le parti principali sono le discipline che studiano Dio, l'universo, l'uomo, e quindi in particolare l'etica, la storia, non esclusa la mitologia, le antichità e il talento dei segni (§ 63).

§ *65*. In tale teoria delle discipline l'estetico si occupa soltanto di quella perfezione che diventa fenomeno nel meditare in maniera bella (§§ 14, 15): in parte in senso negativo, in quanto cerca di evitare dei παροράματα deturpanti, in parte in senso positivo, in quanto spesso con una sola frase o con un segno abbastanza breve costringe il lettore erudito o lo spettatore ad attendere qualsiasi grandezza da un autore di tanta dottrina, per quanto dissimuli molta erudizione attraverso una formulazione non inelegante.

§ *66*. Non riportiamo qua le qualsiasi istituzioni puerili (§ 54), né l'apprendimento tumultuario nelle discipline delle cose da trattarsi, acquisito attraverso l'uso, una incerta lettura, delle lezioni confuse (intorno a cui cfr. la sez. III), ma invece l'apprendimento metodico e virile di esse, il più possibile perfetto; perché quella disciplina è più tenuta a mente, e lo è tanto più quanto più ha efficacia (§ 65).

§ *67*. Né tuttavia richiediamo un estetico «poliistore» o «pansofo», poiché il carattere generale richiede solo un'erudizione in senso generale, in quel genere di conoscenza bella, nella quale chi intende eccellere il suo carattere speciale determinerà più accuratamente le parti dell'erudizione che più gli competono, nelle quali è sconveniente che sia ospite estraneo colui che si assunse il compito di coltivare questo genere di bel pensiero (§ 27).

§ *68*. Alla disciplina estetica compete II. una teoria più perfetta sulla forma del bel pensiero, sul modo e il metodo di acquisirla per vie legittime; e si è soliti richiederla dalla sola natura e dal suo solo uso; invece deve essere portata nell'uso attraverso più accurati e specifici esercizi (§ 62). Il complesso, poi, delle regole disposte in ordine si suol chiamare *arte*. Da ciò deriva, nel carattere generale del bravo estetico, il requisito dell'*arte estetica*.

(Trad. A. Plebe dall'ediz. cit., pp. 74-5).

III

L' ESTETICA PREKANTIANA DEL SECONDO SETTECENTO

1. *L'estetica del secondo Settecento francese.* Le due personalità più notevoli del secondo Settecento francese, in campo estetico, sono l'abate Batteux e il Diderot. Il primo fu certo uno degli ingegni più brillanti dell'estetica francese; nel 1746 scrisse un saggio *Les beaux arts reduits à un même principe*, nel 1771 uno studio su *Les quatre poétiques*: *d'Aristote, d' Horace, de Vida, de Despréaux*, nel 1777 due *Mémoires sur la poétique d'Aristote.* Per il Batteux le belle arti formano un'unica famiglia, « avente la stessa sorgente, che è il gusto naturale che abbiamo per l' imitazione; lo stesso fondamento, che è la natura imitata; lo stesso fine che è di piacere e d' istruire per la via più breve di tutte, attraverso l' *immagine* » (*Les quatre poétiques*, pp. 4-5). L' « immaginazione » concilia, nel pensiero del Batteux, i due concetti contrastanti di « imitazione » derivato da Aristotele e di « invenzione » derivato dalle poetiche barocche.

Anche riguardo alla disputa, che aveva animato sia la *Querelle*, sia Gottsched e gli Svizzeri, intorno alla necessità delle « regole » per la poesia, il Batteux tiene una posizione intermedia: « Il successo può provenire in alcuni casi dalla non conformità alle regole, a tutte le regole; lo stesso gusto che ha fatto le regole le interpreta, le modifica, ci dispensa da esse in alcuni casi in vista di regole superiori ». (*Prem. mémoire*, p. 70). Ciononostante, l'estetica del Batteux ha finito per sfociare in una precettistica, per quanto non rigorosa come quella del Boileau; per questo G. Saintsbury nella sua storia dell'estetica ha potuto definire il Batteux come il miglior *Preceptist* del secolo diciottesimo [1]. Per quanto poi riguarda il fine della poesia, il Batteux non esce da quel generico edonismo e utilitarismo, che caratterizza tanta parte dell'estetica del Settecento.

Contemporaneamente, in campo tipicamente illuministico, si svolgeva il pensiero estetico di Denis Diderot. Esso si trova espresso anzitutto nelle lettere, di cui alcune d' importanza fondamentale, come quella *A Mademoiselle de la Chaux* del 1751; quindi in alcuni saggi vivacissimi, come *Le père de famille, avec un discours sur la poésie dramatique* del 1758 e l' *Essai sur la Peinture* del 1765. Per il Diderot il gusto estetico è fondato sulla percezione di rapporti armonici: « Le goût en général consiste dans la perception des rapports. Un beau tableau, un poème, une belle musique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remar-

[1] G. SAINTSBURY, *A History of Criticism*, II. 1902, p. 522.

quons» (*Correspondance* I, ed. Roth, Paris 1955, p. 125). Siccome i rapporti semplici sono più facilmente percepibili di quelli complessi e costituiscono più facilmente simmetria, è su di essi che deve fondarsi il gusto estetico. E questo elemento armonico è appunto, per Diderot, quell'elemento comune a tutte le arti che il Batteux andava invece cercando nell' imitazione della natura.

Nel campo della drammatica, il Diderot fu molto noto per la sua proposta di sostituire, nella composizione della commedia, al «caractère» la «condition»: cioè anziché un carattere psicologicamente individuato una condizione avente carattere di normatività e di generalità. Contro questa teoria del Diderot insorse il Lessing e ne derivò una interessante e feconda polemica tra i due pensatori.

2. *L'estetica dell' illuminismo inglese.* In Inghilterra, per quanto la prima formulazione dell'estetica di Hume (nel *Treatise*) risalga al 1739-40, tuttavia solo nel 1751 Hume (nell'*Enquiry Concerning Human Unterstanding*) ne sviluppa esplicitamente le tesi e solo nel 1757 egli scrive un apposito trattato di estetica, le *Four Dissertations*, di cui fondamentali quella sulla tragedia e quella sul canone del gusto. Perciò l'estetica di Hume appartiene più al secondo che non al primo Settecento inglese; anzi con lo Hume ha inizio il periodo più propriamente illuministico dell'estetica inglese settecentesca.

Hume dipende molto dall'estetica degli empiristi a lui precedenti, soprattutto per quanto riguarda la concezione edonistica della poesia, che egli sviluppa con rigorosa conseguenza. Per Hume (come già in Francia per il Dubos) il gusto si riduce a pura sensazione, senza possibilità di una analisi oggettiva di esso. Egli teorizza quindi un assoluto relativismo del gusto estetico, con la sola riserva ch'egli distingue il gusto più colto da quello più ignorante. L'altro tema dominante dell'estetica di Hume è quello della sentimentalità del bello, da cui consegue la soggettività del bello, in accordo con la soggettività del gusto estetico.

Ancor più decisamente empirica dell'estetica di Hume è quella del pittore G. Hogarth, autore, nel 1753, di una *Analysis of Beauty.* Essa proviene da osservazioni concrete di tecnica pittorica. Muovendo cioè dall'osservazione di Michelangelo, secondo cui la struttura compositiva di un quadro dev'essere piramidale, «serpentinata» e secondo il rapporto proporzionale 1:2:3, lo Hogarth ne deriva dei canoni generali di bellezza pittorica. Delle tre qualità indicate da Michelangelo, lo Hogarth sottolinea soprattutto quella della linea serpentina, dalla quale egli fa derivare la bellezza visiva: dalla linea ondeggiante deriva così, per lui, la «linea della bellezza», dalla linea serpeggiante, invece, «la linea della grazia».

Più sistematica è invece l'estetica di Edmund Burke, che scrisse, nel 1756, una *Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful.* Il Burke muove dalla teoria dell'Addison il quale, come dicemmo, aveva indicato quali tre fonti della bellezza estetica la novità, il sublime e il bello. Il Burke mette tra parentesi la prima delle tre qualità addisoniane e incentra invece la sua estetica nella discussione dei concetti di bello e di sublime. Egli cioè distingue un piacere estetico diretto, che è il bello, e un piacere indiretto derivato dal dolore, cioè il

sublime. Il sublime quindi deriva dall'attenuazione di un sentimento doloroso, il quale funge da stimolo e ci produce quindi diletto. Questa teoria del Burke è particolarmente importante, perché essa verrà ripresa da Kant nella *Critica del giudizio.*

Dopo il saggio del Burke, in Inghilterra crebbe rapidamente il numero dei saggi di estetica, parecchi dei quali di scarsa originalità. Tra i più importanti vanno ricordati gli *Elements of Criticism* di H. Home (Lord Kames), apparsi nel 1761. A differenza di Shaftesbury, lo Home cerca di fondare un'estetica pura, indipendente dall'etica. Egli si fonda essenzialmente sui sentimenti provenienti dalla vista e dall'udito: solo questi infatti sono disinteressati, sono *emotions* e non *passions.* La valutazione degli *Elements* di Home è molto controversa: mentre Bosanquet e Croce ne hanno sottolineato l' importanza, M. M. Rossi ne ha considerato pressoché nulla l'originalità.

Si possono ancora ricordare due trattatisti del « gusto » estetico del secondo Settecento inglese: Alexander Gerard, autore nel 1759 di un *Essay on Taste* e nel 1774 di un *Essay on Genius*; e Archibald Alison, autore nel 1790 di un *Essay on the Nature and Principles of Taste.* Entrambi cercano di applicare alla teoria del gusto estetico i princìpi dell'associazionismo psicologico dell'empirismo inglese. In particolare il Gerard sostiene che il gusto non è una singola facoltà, ma una risultante dell'associazione di più facoltà: l' immaginazione, il sentimento e il giudizio. Più accentuatamente sensualistico è invece il pensiero estetico, contemporaneo, dell'olandese Frans Hemsterhuis (*Lettre sur la sculpture, Lettre sur les désirs,* 1770).

Infine non vanno scordate le due interessanti dissertazioni di T. Twining da lui aggiunte al suo commento alla poetica di Aristotele, del 1782. La prima tratta della « poesia » considerata come « arte imitativa » ed è una critica del concetto di imitazione poetica; la seconda è una particolare applicazione di questa critica al campo dell'estetica musicale. Per il Twining il concetto di imitazione deve presupporre due condizioni: 1) la somiglianza dev'essere immediata; 2) l' imitazione deve facilmente potersi prender per vera, cioè quasi confondersi con l'oggetto imitato. Ma nessuno di questi due casi si verifica nella poesia. Perciò « se denominiamo quel tipo di somiglianza poetica *imitazione,* non usiamo questa parola nel suo esatto significato ». Solo nella musica, per il Twining, si può parlare di imitazione, in quanto essa si rivolge direttamente all'udito, senza mediazioni concettuali. Le *Two Dissertations* del Twining ebbero buon successo, non solo in Inghilterra: nel 1798 esse furono tradotte in tedesco da J. G. Buhle e influirono soprattutto sull'estetica musicale tedesca [1].

3. *L'estetica dell' illuminismo tedesco.* Il secondo Settecento tedesco si apriva sotto l' influsso delle teorie del Baumgarten. Esse avevano cominciato a diffondersi ancor prima del 1750, anno della pubblicazione della prima parte dell'*Aesthe-*

[1] T. Twining, *Arist.'s Treatise on Poetry,* Translated with Notes and Two Dissertations, London 1782; deutsche Uebersetz. v. J. G. Buhle, Berlin 1798.

tica baumgarteniana, perché già nell'opuscolo *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus* del 1735 il Baumgarten aveva espresso la sua idea fondamentale, secondo cui la bellezza è la perfezione della conoscenza sensibile. Così, già nel 1745 Joh. Quistorp attaccava la teoria baumgarteniana nel *Neuer Bücher-Saal* ripetendo l'accusa, che era già stata di Platone, contro la poesia come movimento dei sensi: se la poesia sconvolge i sensi è dannosa.

Alle accuse del Quintstorp rispondeva Georg Friedrich Meier, il discepolo prediletto di Baumgarten e suo successore nel 1746 alla cattedra filosofica di Halle, con una *Vertheidigung der baumgartischen Erklärung eines Gedichts.* Il Meier è una figura caratteristica dell'estetica tedesca di questo periodo: assai più superficiale del Baumgarten, egli tuttavia riuscì ad ottenere maggior notorietà del maestro per la sua vivacità d'esposizione. Dal 1748 al 1750 pubblicò un trattato di *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften*; poi, dopo l'apparizione dell'*Aesthetica* del Baumgarten, pubblicò, nel 1758, uno *Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften,* in cui teneva conto del sistema baumgarteniano. Le idee del Meier non differiscono molto da quelle del Baumgarten; il punto di divario maggiore consiste nel fatto che il Meier non separa così nettamente come il Baumgarten l'estetica dall'etica e dalla logica.

Maggiore originalità presenta il pensiero estetico di Moses Mendelssohn, il principale esponente dell' Illuminismo berlinese del secondo Settecento. La sua opera principale è il trattato *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* del 1757. Influenzato dal Baumgarten e dal Meier, Mendelssohn definisce la bellezza come la perfezione della conoscenza sensibile (*sinnlich*) opposta a quella intelligibile (*verständlich*); il piacere estetico risiede, per lui, nel sentimento (*Gefühl*) e l'essenza dell'arte nella « rappresentazione sensibile perfetta ».

Sempre in connessione con l'estetica del Baumgarten si svolge la teoria estetica di A. C. Sulzer, contenuta nella sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste* del 1771. Il Sulzer si propone di distinguere baumgartenianamente il gusto estetico (*Geschmack*) dalle altre facoltà umane. Egli quindi delinea una triade delle facoltà umane, comprendente: la ragione (*Vernunft*), il cui compito è di conoscere il vero e il giusto; il senso morale (*das sittliche Gefühl*), il cui compito è di « sentire » il bene; il gusto che coglie intuitivamente (*empfindet*) il bello. Perciò per il Sulzer l' immaginazione è alla base dell'arte, insieme con l' imitazione della natura. Il suo pensiero è scarsamente originale; però, come ha notato il Nivelle [1], « s' il est vrai que le systhème manque d'originalité, et s' il mérite d'être rejeté dans son ensemble, il remue tant d' idées, il confronte tant de points de vue, que la philosophie postérieure n'aura nulle peine à en extraire une foule de matériaux ».

Ancora nell'ambito dell'estetica baumgarteniana apparve ad Hannover, nel 1753, la prima traduzione tedesca, con ampio commento e cinque dissertazioni, della *Poetica* aristotelica, ad opera di M. Conrad Curtius. Le cinque dissertazioni trattavano sull'essenza della poesia, sui personaggi della tragedia, sui personaggi

[1] A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant,* Paris 1955, p. 96.

della commedia, sulla verosimiglianza, sul teatro degli antichi. Di queste dissertazioni la più importante è la prima, *Abhandlung von dem Wesen und dem wahren Begriffe der Dichtkunst*. In essa il Curtius, dopo aver criticato quattro teorie sull'essenza della poesia (come stile, come imitazione, come invenzione e come entusiasmo), enuncia la propria teoria, che è un tentativo di conciliare le idee del Baumgarten con la poetica aristotelica: « Io voglio mostrare — egli sostiene — che ogni genere di poesia è o dev'essere costituito da perfetti discorsi sensibili in cui oggetti sensibili son pensati ed espressi in maniera sensibile ». Questo secondo le idee di Baumgarten; però il diletto dell'arte deriva, per il Curtius, aristotelicamente, « non dalla cosa stessa, bensì dall'arte dell' imitazione, se essa ci offre un fedele ritratto di modelli noti, anche se brutti » (p. 365).

A differenza di tutti questi teorici che si tennero lontani dalla concreta pratica artistica, una estetica veramente impegnata nella pratica d'arte la Germania la ebbe invece nel Winckelmann e nel Lessing. Il Winckelmann fu il più grande teorico tedesco del Settecento delle arti figurative. Come scrive il Nivelle [1], « loin de s' isoler, comme le faisait un Baumgarten, et de se tenir à l'écart des sourants et des tendences, pour asseoir sur une base sûre et rationelle une théorie ou un système, Winckelmann réagit contre l'art de la première moitié du siècle par des écrits polémiques ».

Gli scritti più importanti del Winckelmann, ai fini della storia dell'estetica, sono i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* del 1755 e la *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* del 1763. Il Winckelmann ha visto, come è noto, l' ideale della bellezza artistica nella scultura greca; in questo modo il suo concetto di bellezza oscilla tra un ideale realizzato e uno storico. Assai bene l'Alfieri [2] ha messo in luce la duplicità dell' idea winckelmanniana di bellezza: « A un certo punto ci si accorge che in Winckelmann ci sono due concetti della bellezza, e non uno: la bellezza spirituale è espressione di uno stato d'animo sublimemente sereno.... e perciò viene anche respinta dalla bellezza l'espressione e attribuita alla bellezza artistica come carattere fondamentale la *Unbezeichnung*, la insignificanza...; d'altro lato la bellezza come realtà visibile è ricondotta alla forma o figura (*Gestalt*), alla perfetta regolarità dei contorni..., e qui vien fuori tutta la parte più dogmaticamente oggettivistica e più caduca della teoria di Winckelmann, con le pretese forme assolute del bello ».

Ma il maggiore estetico del Settecento tedesco prekantiano fu certamente G. E. Lessing. L'estetica del Lessing — ha scritto il Della Volpe [3] — « sopravvive come uno dei monumenti più cospicui della storia dell'estetica moderna: e propriamente di quella *lignée* (razionalistica e classicistica) che ha il suo capostipite nella prima *Poetica*, l'aristotelica ». I due scritti fondamentali di estetica del Lessing

[1] A. NIVELLE, *op. cit.*, p. 114.
[2] V. E. ALFIERI, *L'estetica dall' Illuminismo al Romanticismo fuori d' Italia* cit., pp. 627-8.
[3] G. DELLA VOLPE, *Per una lettura critica della « Drammaturgia d'Amburgo » di Lessing*, in « Arena », III, 8-9 (1955), p. 50.

sono il *Laokoon* del 1766 e la *Hamburgische Dramaturgie* del 1767-69. Nel *Laokoon* il Lessing parte dal problema di come mai il Laocoonte della celebre scultura ellenistica, pur volendo esprimere un grandissimo dolore, tiene la bocca chiusa anziché aperta per gridare. Il Lessing trova la soluzione nel fatto che due sono le fondamentali categorie dell'estetica: la pittura e la poesia. La pittura non può sfruttare, per la struttura della sua tecnica, la successione dei tempi e quindi può solo rappresentare i corpi, non le azioni. La poesia invece può rappresentare solo le azioni e si deve servire quindi delle azioni per rappresentare i corpi. Con questa distinzione tecnica delle diverse strutture delle singole arti, il Lessing ha aperto una nuova, fecondissima prospettiva nella storia dell'estetica: quella di guardare alla concreta struttura tecnica delle singole arti anziché a una generica e astratta definizione filosofica dell'arte.

Nella *Hamburgische Dramaturgie* il Lessing ha cercato di rivalutare l'importanza delle «regole» aristoteliche contro l'irrazionale esaltazione della libertà del genio. Egli però non ricade in un rigido precettismo del tipo di quello del Boileau, ma intende l'aristotelismo più come un metodo e una tendenza che non come una somma di precetti. «In questa prospettiva — ha scritto opportunamente P. Chiarini [1] — la formula "Aristotele = princìpi della geometria euclidea" acquista la sua vera e "polemica" fisionomia, che è quella di una formula di tendenza che fa dell'aristotelismo di Lessing non qualcosa di scolastico e fermo nel movimento della storia ma, al contrario, un continuo e dinamico verificarsi — nella puntuale analisi di un testo o di un complesso di problemi — del particolare strumento critico».

Al confronto del Lessing minore originalità, nonostante la loro notorietà, presentano le riflessioni estetiche di Joh. Gottfried Herder, nei suoi *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen* del 1769 (scritte sotto l'influsso dell'analoga opera irrazionalistica di J. G. Hamann, *Aesthetica in nuce*, del 1762). La sua idea più originale è forse quella dell'applicazione di un relativismo storico al campo dell'estetica. Esso è espresso dal noto principio herderiano secondo cui «è assolutamente impossibile che possa esservi una teoria del bello in tutte le arti e scienze senza tener conto della storia». Ma un più compiuto sviluppo di quest'idea si potrà avere ormai soltanto nell'idealismo postkantiano.

[1] P. CHIARINI, introd. cit. alla *Drammaturgia d'Amburgo* di LESSING, pp. XLIII-XLIV.

BIBLIOGRAFIA

Oltre alle opere citate di M. M. Rossi, V. E. Alfieri, A. Plebe:

SULL' ESTETICA FRANCESE DEL SECONDO SETTECENTO

A. von Danckelmann, *Ch. Batteux, sein Leben und sein ästhetisches Lehrgebäude*, Rostock 1902.

M. Schenker, *Ch. Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Bern 1908.

H. Gillot, *Denis Diderot, l' homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires*, Paris 1937.

Y. Balaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris 1950.

SULL' ESTETICA DELL' ILLUMINISMO INGLESE

G. Candrea, *Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant*, Strassburg 1894.

O. Schädel, *E. Burke*, Leipzig 1898.

J. Wohlgemut, *Homes Aesthetik*, Rostock 1893.

H. W. Randall, *The Critical Theory of Lord Kames*, Northampton Mass. 1944.

W. Knight, *The Philosophy of the Beautiful, Being Outlines of the History of the Aesthetics*, London 1891.

SULL' ESTETICA DELL' ILLUMINISMO TEDESCO

A. Nivelle, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, Paris 1955.

P. Grippin, *La Théorie du génie dans le préclassicisme allemande*, Paris 1952.

L. Goldstein, *M. Mendelssohn und die deutsche Aesthetik*, Königsberg 1904.

B. Vallentin, *Winckelmann*, Berlin 1931.

C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1943[2].

B. von Wiese, *Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philosophie*, Leipzig 1931.

F. Leander, *Lessing als ästhetischer Denker*, Upsala 1942.

E. Lutz, *Herders Anschauungen vom Wesen des Dichters*, Erlangen 1925.

[TESTI]

1. *IL GUSTO COME PERCEZIONE DI RAPPORTI*

DENIS DIDEROT, dalla *Lettera a Mademoiselle De La Chaux* (maggio 1751)

La percezione dei rapporti è uno dei primi passi della nostra ragione. I rapporti sono semplici o composti. Essi costituiscono la simmetria. Poiché la percezione dei rapporti semplici è più facile che quella dei rapporti complessi; e poiché fra tutti i rapporti quello di eguaglianza è il più semplice, sarà naturale il preferirlo, ed è quello che si è fatto. È per questa ragione che le ali di un edificio sono uguali e che i fianchi delle finestre sono paralleli. Nelle arti, ad esempio in architettura, lo scartare sovente i rapporti semplici e le simmetrie che essi generano significa costruire una macchina, un labirinto e non un palazzo. Se le ragioni di utilità, di varietà, di collocazione, ecc. ci costringono a rinunziare al rapporto di eguaglianza e alla simmetria più semplice, ciò avviene sempre a malincuore e noi ci affrettiamo a correggerci con dei mezzi che sembrerebbero del tutto arbitrari agli uomini superficiali. Una statua è fatta per essere vista da lontano; le si darà un piedistallo. Occorre che un piedistallo sia solido; si sceglierà fra tutte le figure regolari, quella che oppone più superficie alla terra. Questa è un cubo. Questo cubo sarà ancora più stabile se le sue facce saranno inclinate. Le si inclineranno. Ma, inclinando le facce del cubo, si distruggerà la regolarità del corpo e con essa il rapporto di eguaglianza. Si correggerà con lo zoccolo e le modanature. Le modanature, i festoni, i garbi, i pannelli, ecc. non sono che dei mezzi suggeriti dalla natura per evitare il rapporto d'eguaglianza e per porre a ciò insensibilmente una correzione. Ma si dovrà conservare in un piedistallo una qualche idea di leggerezza? Si abbandonerà il cubo per il cilindro. Si tratterà di caratterizzare l'incostanza? Si troverà nel cilindro una stabilità troppo accentuata e si cercherà una figura che la statua non tocchi che in un punto. È così che la fortuna sarà posta su di un globo e il Destino su di un cubo.

Non crediate, Mademoiselle, che questi princìpi non si estendano che all'architettura. Il gusto in generale consiste nella percezione dei rapporti. Un bel quadro, un poema, una bella musica non ci piacciono che per i rapporti che noi vi rileviamo. È la stessa cosa di una bella vita come di un

bel concerto. Io mi ricordo di aver fornito altrove un'applicazione molto felice di questi princìpi ai fenomeni più delicati della musica; e credo che essi abbraccino tutto.

Tutto ha una sua ragion sufficiente; ma non è sempre facile scoprirla. Basta un avvenimento per eclissarla del tutto. Le sole tenebre che i secoli lasciano dietro sono sufficienti a ciò; e in qualche migliaio di anni, quando l'esistenza dei nostri padri sarà scomparsa nella notte dei tempi e quando saremo i più antichi abitanti del mondo ai quali la storia profana possa risalire, chi indovinerà l'origine di queste teste di arieti che i nostri architetti hanno trasportato dai templi pagani sui nostri edifici?

Voi vedete, Mademoiselle, senza attendere così a lungo, in quali ricerche s'impegnerebbe al giorno d'oggi chi intraprendesse un trattato storico e filosofico sul gusto. Io non mi sento fatto per sormontare queste difficoltà, che richiedono ancor più genio che conoscenza. Io metto le mie idee sulla carta ed esse divengono quello che possono.

(Trad. A. Plebe
da D. Diderot, *Correspondance*, ed. G. Roth, Paris 1955, I, pp. 124-5).

2. *SUI RAPPORTI TRA IMMAGINAZIONE E POESIA*

David Hume, dalla *Ricerca sull' intelletto umano* (sez. III)

È evidente che esiste un principio della connessione fra i diversi pensieri o idee della mente e che nel presentarsi alla memoria o all' immaginazione, una di esse richiama l'altra con un certo metodo e una certa regolarità. Nel nostro pensare, nel nostro parlare, più meditato, lo si vede così bene che viene subito percepito e scartato ogni pensiero singolo che interrompa la serie o catena regolare delle idee. Ma anche nelle fantasticherie più sfrenate e vaganti, anzi anche nei sogni, vediamo, riflettendo, che l' immaginazione non è corsa via a caso, ma è stata sempre rispettata una certa connessione fra le diverse idee che si succedevano. Anche nella conversazione più desultoria e disordinata, se venisse trascritta, si troverebbe subito qualcosa che collega fra loro gli argomenti per cui passa successivamente. E quando non vi sia collegamento, la persona che ha rotto il filo della conversazione potrebbe sempre farvi sapere che nella sua mente scorreva in segreto una successione di pensieri, la quale lo aveva gradualmente distolto dall'argomento della conversazione. Nelle diverse lingue, anche in quelle tra le quali non possiamo sospettare che sia esistito il minimo contatto o comunicazione, si vedono corrispondere quasi esattamente le parole che esprimono le idee

più complesse: prova certa che le idee semplici contenute in quelle composte vennero collegate insieme da qualche principio universale che agisce ugualmente in tutti gli uomini.

Benché sia troppo evidente per passare inosservato che idee diverse vengon congiunte insieme, non trovo che nessun filosofo abbia mai tentato di enumerare o classificare tutti i princìpi dell'associazione, per quanto questo sia argomento degno d'esame. A me sembra che vi siano solo tre princìpi di connessione fra idee, e cioè la *rassomiglianza*, la *contiguità* nel tempo e nello spazio e la *causa* o *effetto*.

Che questi princìpi valgono a connettere idee non verrà, credo, messo in dubbio. Un ritratto ci fa pensare naturalmente al suo originale. Se accade di accennare a una stanza d'un edificio, vien naturale domandare o parlare delle altre stanze. E se pensiamo ad una ferita, difficilmente eviteremo di riflettere al dolore che ad essa consegue.

Ma che questa enumerazione sia completa, che non vi siano altri princìpi d'associazione fuorché questi, può essere difficile dimostrarlo in modo da accontentare un lettore o anche da accontentare noi stessi. Tutto quello che si può fare in questo caso, è scorrere vari esempi ed esaminare accuratamente il principio che collega l'uno con l'altro i vari pensieri, continuando finché si sia generalizzato quel principio più che sia possibile. Più esempi esamineremo, più accurato sarà l'esame, e più sicuri saremo che l'enumerazione fatta in base a tutto l'insieme degli esempi è completa ed esauriente.

Invece di addentrarci in un esame particolareggiato di questo genere, che condurrebbe a sottigliezze inutili, considereremo alcuni effetti di questa connessione sui sentimenti e sull'immaginazione, dove possiamo indicare alla speculazione un campo più divertente e forse più istruttivo di altri.

Siccome l'uomo è un essere ragionevole e cerca senza posa la felicità, che spera di raggiungere soddisfacendo qualche sentimento o qualche affetto, di rado gli avviene di agire o di parlare o di pensare senza un fine, senza intenzione. Egli ha sempre in vista qualche scopo: e per quanto possano essere a volte inopportuni i mezzi che sceglie per raggiungerlo, ne tiene sempre in vista uno, e non spende nemmeno il lavoro del suo pensiero senza frutto, in cose delle quali non speri di ricavare qualche soddisfazione.

In tutte le opere d'arte è quindi necessario che l'autore abbia un piano prefisso ed un oggetto; e benché la foga del pensiero possa trascinarlo lontano dal suo progetto originario, come in un'ode, ovvero getti là, con noncuranza, un'opera, come quando scrive un'epistola o un saggio, almeno nell'esordio se non in tutto il corso del lavoro, si deve vedere un piano, un intento. Un'opera senza disegno prefisso avrebbe l'aria delle divagazioni d'un pazzo piuttosto che l'aspetto di uno sforzo serio di genialità e cultura.

Questa regola non ammette eccezioni, e quindi nelle opere narrative gli eventi e le azioni raccontate devono esser legate fra loro da qualche connessione o legame; devono esser congiunte fra loro nell'immaginazione e costituire una certa *unità* che le faccia entrar tutte in uno stesso piano, in una sola visione, e che sarà l'oggetto o fine tenuto in vista dall'autore nella sua concezione originaria.

Questo principio di connessione fra i diversi avvenimenti che sono argomento d'un poema e d'una storia può essere molto diverso, secondo i diversi intenti del poeta o dello storico. Ovidio ha formulato il suo piano sulla base della rassomiglianza come principio comune; nell'ambito della sua opera ricade ogni trasformazione favolosa dovuta al miracoloso potere degli dèi. Basta questo carattere per far rientrare qualunque avvenimento nel piano da lui prefisso.

Un annalista o uno storico che intraprende la storia dell' Europa in un secolo qualunque, sarà dominato dalla contiguità nel tempo e nello spazio. Tutti gli avvenimenti che si verificano in quella zona di spazio e in quel periodo di tempo, rientrano nel suo disegno anche se diversi e isolati per ogni altro riguardo. Nella loro diversità, hanno ancora un certo genere d'unità. Ma il tipo usuale di connessione fra eventi diversi che entrano in un'opera narrativa, è quello tra causa ed effetto: lo storico, delineando la successione delle azioni secondo il loro ordine naturale, risale alle loro molle, ai loro princìpi nascosti e rintraccia le conseguenze più lontane. Egli sceglie per argomento una certa sezione di quella grande catena d'avvenimenti che costituisce la storia dell'umanità, cercando di sfiorare nel racconto ogni anello di questa catena. A volte, un' irrimediabile mancanza di notizie manda a vuoto tutti i suoi sforzi; a volte costituisce con ipotesi le notizie che mancano: ma egli capisce in ogni caso che la sua opera sarà tanto più perfetta quanto più ininterrotta sarà la catena che presenterà ai lettori. Egli sa bene che la conoscenza delle cause non è soltanto quella più soddisfacente perché la relazione o connessione causale è più stretta di tutte, ma anche quella più istruttiva perché è l'unica che ci metta in grado di controllare gli eventi e dominare il futuro.

Ci è così possibile capire che cosa significhi quell' « unità d'azione », della quale i critici, seguendo Aristotele, hanno tanto parlato, forse con scarso risultato perché il loro gusto e le loro idee non venivano guidate dall'esattezza deduttiva della filosofia. Si vede bene che in tutte le opere tragiche ed epiche occorre una certa unità e non si deve mai lasciare che le idee scorrano via a caso, se si vuol produrre un'opera che dia godimento duraturo all'umanità. Si vede poi che anche un biografo il quale scrivesse la vita di Achille, dovrebbe connettere gli avvenimenti mostrandone l' in-

terdipendenza e i rapporti come il poeta che scelga come argomento l'ira dell'eroe. Non solo in un periodo limitato della vita, ma per tutta la durata di essa, dalla culla alla tomba, le azioni di un uomo dipendono le une dalle altre, né è possibile togliere un anello, per quanto piccolo, dalla catena senza alterare tutta la serie degli avvenimenti successivi. Quindi l'unità d'azione della biografia e della storia non è diversa di natura ma solo di grado da quella della poesia epica. In questa la connessione fra gli eventi è più stretta e visibile, la narrazione non abbraccia un così lungo periodo di tempo perché gli attori si affrettano verso un momento particolarmente interessante che soddisfa la curiosità dei lettori. Il poeta epico può farlo per la speciale condizione dell'immaginazione e dei sentimenti presupposta in opere di tal genere: l'immaginazione, tanto dell'autore che del lettore, è più vivida e i sentimenti sono più accesi che non siano nella storia, nella biografia, in ogni narrazione che si limiti strettamente alla verità di fatto. Esaminiamo dunque l'effetto di queste due condizioni (immaginazione ravvivata e sentimenti accesi) che sono proprie della poesia e specialmente della poesia epica più che di ogni altro genere di composizione, e vediamo per che ragione esse esigono che l'unità della trama sia più stretta e compatta.

Primo: la poesia, di ogni tipo, è una specie di pittura, e quindi ci avvicina all'oggetto più di ogni altro genere di descrizione, gettando su di esso una luce più viva e rivelando più distintamente quei minuti particolari che, mentre possono sembrare superflui allo storico, aiutano potentemente ad eccitare l'immaginazione e a divertire la fantasia. Se anche non è necessario, come nell'*Iliade*, informarci ogni volta che l'eroe si affibbia le scarpe e si lega le giarrettiere, sarà però necessario, credo, entrar nei particolari più che non faccia l'*Enriade*, nella quale si scorrono gli eventi con tale rapidità che non abbiamo nemmeno tempo di conoscer bene la scena o l'azione. Perciò un poeta che volesse far entrare nella trama un lungo periodo di tempo o una lunga serie d'avvenimenti, e ricondurre la morte di Ettore alle sue cause più remote, al ratto di Elena o al giudizio di Paride, dovrebbe allungare smisuratamente il poema, per poter dipingere tutta la vasta tela con immagini adatte. L'immaginazione del lettore, eccitata da una simile serie di descrizioni poetiche, e i suoi sentimenti, commossi costantemente in simpatia con i personaggi, si abbiosceranno molto prima che finisca il racconto, e si stancheranno e disgusteranno per il ripetersi insistente delle stesse passioni violente.

In secondo luogo si vede bene che un poeta epico non deve risalir tanto lontano nella catena delle cause anche per un'altra ragione, che si riferisce ad una proprietà ancor più notevole e speciale dei sentimenti. È chiaro che in un'opera ben costruita tutti i sentimenti dovuti ai diversi eventi si rin-

forzano a vicenda, e quando gli eroi agiscono tutti insieme nella stessa scena e ogni azione è connessa strettamente al tutto, la nostra attenzione e la nostra simpatia vengon continuamente tenute deste, e i sentimenti trascorrono facilmente dall'uno all'altro oggetto. La stretta connessione degli eventi, facilitando il passare dell'attenzione e dell' immaginazione dall'uno all'altro, facilita anche questo trasferirsi dei sentimenti e li tiene sempre nello stesso solco nella stessa direzione. La nostra attenzione commossa per Eva ci prepara a sentir la stessa simpatia per Adamo: la potenza del sentimento resta quasi uguale passando dall'una all'altra e la mente afferra subito il nuovo oggetto perché esso si connette strettamente con quello che prima avvinceva l'attenzione. Se invece il poeta facesse una digressione brusca, introducendo un nuovo personaggio che non avesse nessun rapporto con quelli precedenti, l' immaginazione, di fronte ad una rottura della continuità, si affaccerebbe con freddezza alla nuova scena e non si accenderebbe che a rilento; e tornando poi al filo principale del poema, si troverebbe, per così dire, in terra straniera e dovrebbe eccitarsi di bel nuovo ad un attento interesse per sentir simpatia con i personaggi principali. Un inconveniente del genere, se pur meno grave, si verifica quando il poeta risale troppo addietro nella catena degli avvenimenti e collega azioni le quali, pur non essendo del tutto estranee fra loro, non hanno quella forte connessione che è necessaria per favorire il trasferimento dei sentimenti: per questo l' impiego della narrazione indiretta nell' *Odissea* e nell' *Eneide*, nelle quali l'eroe viene presentato, al principio, in un momento prossimo alla fine della trama che lo riguarda, e solo in seguito ci rivela, quasi di scorcio, i fatti e le cause più remote. Così l'attenzione del lettore vien subito risvegliata; gli eventi si succedono rapidamente, strettamente congiunti fra loro; l' interesse commosso vien tenuto vivo, e dato lo stretto rapporto fra gli oggetti, cresce continuamente dal principio alla fine della narrazione.

La stessa legge vale per la poesia drammatica: non è mai lecito, in una opera fatta a regola d'arte, introdurre un attore che non abbia rapporti, o che abbia scarsi rapporti con i personaggi della trama. L' interesse dello spettatore non deve venir deviato da qualche scena indipendente e isolata dalle altre. Questo interromperebbe il corso dei sentimenti e impedirebbe quel trascorrere dall'una all'altra emozione per il quale una scena accresce la forza dell'altra e comunica alla scena successiva la pietà e il terrore da essa suscitati, in modo che l' insieme dia quella sensazione di rapidità degli eventi che è caratteristica del teatro. Come potrebbe conservarsi il calore dell'emozione se si venisse di colpo distratti da un'altra serie di eventi, da qualche nuovo personaggio che non abbia alcun rapporto con i personaggi precedenti? Se si verificasse un' interruzione così forte nel corso dei senti-

menti, quasi un vuoto emozionale, in seguito a questa interruzione nella connessione delle idee; e dovessimo a ogni poco lasciarci commuovere da altre cose, interessarci a nuovi campi d'azione, invece di portare da una scena all'altra lo stesso movimento di simpatia?

Ma benché questa regola, dell'unità d'azione, valga tanto per la poesia drammatica che per l'epica, si trova tuttavia fra esse una differenza che merita forse d'esser rilevata. Tanto nell'uno che nell'altro di questi generi letterari è necessario che l'azione sia unica e semplice per conservare intatti e costanti l'interesse e la simpatia; ma nell'epica o poesia narrativa, questa regola ha anche un'altra ragione: la necessità in cui si trova ogni scrittore di formulare un progetto, un piano prima di cominciare qualunque esposizione o narrazione, e di far rientrare tutto ciò che dice in una visione unitaria, in un quadro generale al quale possa tener costantemente rivolta l'attenzione. Questa ragione non esiste per il teatro, dato che nelle opere drammatiche l'autore scompare del tutto e si suppone che lo spettatore assista realmente agli avvenimenti rappresentati: quindi, si può introdurre qualunque dialogo o conversazione che senza assurdità si possa supporre avvenuto nel luogo rappresentato dalla scena del teatro. È per questo che nelle commedie inglesi, anche in quella di Congreve, non viene mai osservata rigidamente l'unità d'azione: al drammaturgo sembra sufficiente che i suoi personaggi siano collegati da legami di sangue o perché vivono nella stessa famiglia, e poi li introduce in scene particolari, nelle quali essi manifestano il loro stato d'animo, il loro carattere, senza far progredire molto l'azione principale. Le trame duplici di Terenzio sono dovute ad una licenza dello stesso genere ma non così spinta: e benché questo procedimento non sia del tutto regolare, è però abbastanza consono alla natura della commedia, nella quale i sentimenti suscitati non sono mai così forti come nella tragedia, e d'altronde questa licenza viene alquanto attenuata dal fatto che vengon rappresentati fatti inventati. In un poema narrativo, la prima fase, il progetto iniziale limita subito l'autore a un solo argomento; e ogni digressione di quel genere verrebbe subito respinta come assurda e mostruosa. Né Boccaccio né La Fontaine, né altro autore del genere, benché mirino soprattutto a divertire scherzando, si sono mai lasciati andare a questo.

Ma per tornare al confronto fra la storia e la poesia epica, possiamo concludere dai ragionamenti precedenti che quella certa unità che è necessaria in ogni opera letteraria, non può mancare nella storia più che in altri generi; che la connessione fra diversi eventi che fa di essi un tutto è nella storia il rapporto di causa ed effetto come nella poesia epica, nella quale tale connessione deve essere soltanto più stretta e più evidente, per l'evocazione più vivace e i sentimenti più forti che devono venir suscitati dal poeta con

la sua narrazione. La guerra del Peloponneso è un soggetto adatto per la storia, l'assedio di Atene per un poema epico, la morte di Alcibiade per una tragedia.

Quindi, siccome la differenza fra storia e poesia epica consiste solo nella diversa forza del collegamento causale fra i vari fatti di cui si compone la trama, è difficile, anzi impossibile determinare con definizioni precise i limiti fra l'una e l'altra. È questione di gusto piuttosto che di ragionamento: e forse questa unità potrà talvolta venir scoperta in un soggetto nel quale alla prima e considerandolo astrattamente, non ci aspetteremmo di trovarla.

È evidente che Omero, nel corso del suo racconto, esce dai limiti dell'argomento iniziale fissato: infatti l'ira di Achille che causa la morte di Ettore non è la stessa ira che ha recato tanti mali ai Greci. Ma la stretta connessione fra le due emozioni, il rapido passaggio dell'una e dell'altra, il contrasto fra gli effetti della concordia e della discordia dei principi e la curiosità naturale che abbiamo di veder Achille agire dopo così lungo riposo, tutti questi motivi spingono il lettore a proseguire producendo unità sufficiente dell'argomento.

Si può criticare Milton perché è risalito troppo lontano nella catena delle cause, perché la caduta degli angeli produce il fallo d'Adamo per una successione d'eventi troppo lunga e al tempo stesso troppo causale: senza ricordare poi che la creazione del mondo, da lui raccontata per esteso, non è causa del fallo più che non sia causa della battaglia di Farsaglia o di qualunque altro evento terreno. Ma se consideriamo, d'altra parte, che tutti questi fatti, la ribellione degli angeli, la creazione del mondo, il primo fallo, *si somigliano* fra loro perché sono tutti miracolosi e fuori del corso ordinario dei fenomeni naturali; che vengon tutti supposti immediatamente *contigui* fra loro nel tempo; che venendo isolati da tutti gli altri eventi come uniche cause originarie additate dalla Rivoluzione, attirano subito l'attenzione e si richiamano l'un l'altro nel nostro pensiero o nella nostra immaginazione, se consideriamo, dico, tutte queste circostanze, vedremo che le diverse parti dell'argomento hanno sufficiente unità per essere argomento d'una sola trama o racconto. A questo possiamo aggiungere che la ribellione degli angeli e la caduta dell'uomo hanno fra loro una somiglianza particolare, facendo l'una riscontro all'altra e ambedue educando all'obbedienza verso il Creatore. Ho messi qui insieme questi accenni non sistematici per suscitare la curiosità dei filosofi e provocare almeno il sospetto, se non una persuasione completa, che l'argomento è molto ricco, e che molti atti della mente umana dipendono dalla connessione o associazione di idee che ho qui spiegato. Soprattutto, si troverà, credo, importante la simpatia fra le passioni e l'immaginazione: vediamo infatti che i sentimenti suscitati da un oggetto

passano facilmente a un altro oggetto connesso con quello, mentre si comunicano con difficoltà, o non si comunicano affatto da un oggetto a un altro che non abbia nessuna connessione col primo. Introducendo, in qualunque opera letteraria, personaggi ed atti estranei l'uno all'altro, lo scrittore poco abile rinuncia a quella comunicazione di emozioni che sola può commuovere e portare le passioni all'acutezza necessaria. Una spiegazione completa di questo principio e di tutte le sue conseguenze porterebbe a ragionamenti troppo profondi e troppo diffusi per la presente ricerca. Basti, per ora, aver fissata la tesi che i tre princìpi di connessione fra tutte le idee sono le relazioni di *somiglianza*, di *continuità*, di *causalità*.

(Trad. M. M. Rossi, in *op. cit.*, II, pp. 529-41)

3. *CHE COS' È LO STILE*

George Louis Leclerc de Buffon, dal *Discorso sullo stile*

Si sono trovati in tutti i tempi gli uomini che hanno saputo comandare agli altri per mezzo della potenza della parola. Tuttavia non è accaduto se non nei secoli illuminati che si è scritto bene e parlato bene. La vera eloquenza presuppone l'esercizio del genio e la cultura dello spirito. Essa è ben differente da quella facilità naturale di parlare, che non è che un talento, una qualità concessa a tutti coloro le cui passioni sono forti, i mezzi espressivi duttili e l' immaginazione pronta. Questi uomini sentono vivamente, si commuovono parimenti e esprimono fortemente ciò; e, attraverso una impressione puramente meccanica, trasmettono agli altri il loro entusiasmo e i loro affetti. È il loro corpo che parla ai corpi; tutti i movimenti, tutti i segni corrono e servono egualmente. Che cosa occorre per commuovere la moltitudine e trascinarla ? Che cosa occorre per scuotere persino la maggior parte degli altri uomini e persuaderla ? Un tono veemente e patetico, dei gesti espressivi e frequenti, delle parole rapide e sonore. Ma, per il piccolo numero di coloro la cui mente è solida, il gusto delicato e il senso squisito e che, come voi, Signori, tengono in poco conto il tono, i gesti e il vano suono dei motti, occorrono cose, pensieri, ragioni, bisogna saperli presentare, colorire, ordinare; non basta colpire le orecchie e occupare gli occhi; bisogna agire sull'anima e toccare il cuore parlando allo spirito.

Lo stile non è che l'ordine e il movimento che si pone nei pensieri. Se li si collega strettamente, se li si serra, lo stile diviene fermo, nervoso e conciso: se invece li si lascia succedere lentamente e non li si congiunge

che per il piacere delle parole, per quanto eleganti esse siano, lo stile sarà prolisso, fiacco e strascicato.

Ma, prima di cercare l'ordine in cui si presenteranno i propri pensieri, dev'esservi compiuto un altro ordine più generale e più fisso, in cui non devono entrare se non le prime intenzioni e le idee principali: è appunto stabilendo il loro posto in questo primo piano che un soggetto sarà circoscritto e che se ne conoscerà l'estensione; ed è richiamandosi continuamente a questi primi lineamenti che si determineranno i giusti intervalli che separano le idee principali e che sorgeranno delle idee accessorie e dei mezzi che serviranno a riempirli. Con la forza del genio si rappresenteranno tutte le idee generali e particolari sotto il loro vero punto di vista: con una grande finezza di discernimento si distingueranno i pensieri sterili dalle idee feconde; con la sagacità che proviene dalla grande abitudine di scrivere si avvertirà anticipatamente quale sarà il prodotto di tutte queste operazioni dello spirito. Per poco che il soggetto sia vasto o complicato, è assai raro che si possa abbracciarlo con un colpo d'occhio o penetrarlo interamente con un solo e originario sforzo del genio; ed è pure raro che dopo molte riflessioni non se ne afferrino tutti i rapporti. Non si lavorerà dunque mai troppo a ciò; è proprio il solo mezzo di raffermare, estendere ed elevare i propri pensieri: più sostanza e forza si conferirà loro attraverso la meditazione, più sarà facile poi realizzarli attraverso l'espressione.

Questo piano non è ancora lo stile, ma ne è la base; lo sostiene, lo dirige, regola il suo movimento e lo sottomette a delle leggi; senza di esso, il miglior scrittore si smarrisce, la sua penna procede senza guida e getta all'avventura delle linee irregolari e delle figure discordanti. Per brillanti che siano i colori che egli impiega, per quante bellezze egli semini nei dettagli, siccome l'insieme spiacerà o non si farà sentire a sufficienza, l'opera non risulterà costruita; e, pur ammirando lo spirito dell'autore, si potrà sospettare ch'egli manchi di genio. È per questo motivo che coloro che scrivono come parlano, per quanto parlino benissimo scrivono male; è per questo che coloro che s'abbandonano al primo impeto della loro immaginazione assumono un tono che non possono sostenere; è per questo che coloro che temono di perdere dei pensieri isolati e fuggitivi e che scrivono in tempi differenti dei pezzi staccati, non li riuniscono mai senza passaggi sforzati; è per questo che, insomma, ci sono tante opere composte di pezzetti di intarsio e così poche che siano impiantate d'un sol getto.

(Trad. A. Plebe
sul testo edito da F. Hemon, Paris 1894-95, pp. 27-31).

4. *GUSTO ARTISTICO E GUSTO CRITICO*

EDMUND BURKE, dalla *Ricerca sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*

A un occhio superficiale, può sembrare che siamo molto diversi gli uni dagli altri nei nostri ragionamenti, e anche nei nostri divertimenti: ma nonostante questa diversità, che credo sia più apparente che reale, è probabile che tanto il canone della ragione che quello del gusto siano sempre gli stessi in tutte le creature umane. Se infatti non ci fossero certi princ pi del giudizio e certi princìpi del sentimento comuni a tutta l'umanità, non vi sarebbe tanto nella ragione che nei sentimenti degli uomini un appiglio sufficiente a conservare i rapporti quotidiani della vita.

Si trova infatti universalmente riconosciuto che riguardo alla verità e riguardo all'errore, v' è qualcosa di fisso. Vediamo che le persone, nelle loro discussioni, si richiamano continuamente a certe prove e a certe misure che vengon riconosciute valide da tutti e che si ritengon fondate sulla nostra comune natura. Ma non è evidente la stessa concordia su princ:pi uniformi e stabiliti riguardo al gusto. Si suppone anzi generalmente che questa delicata, eterea facoltà, che sembra troppo evanescente anche per sopportare soltanto le catene d'una definizione, non possa veramente venir sottoposta a qualche prova o regolata da qualche criterio.

Si deve usare così spesso la facoltà di ragionare, ed essa viene tanto rafforzata da discussioni continue, che certe massime della retta ragione sembrano riconosciute e fissate anche fra le persone più ignoranti. I dotti hanno perfezionato questa scienza rudimentale, riducendo a sistema quelle massime.

Se il gusto non è stato coltivato con frutti altrettanto buoni, non è stato perché fosse sterile l'oggetto, ma perché i coltivatori erano pochi e negligenti: infatti, a dir la verità, non vi sono gli stessi motivi urgenti che ci spingono a fissare il gusto come ci spingono a render positivo il ragionare. Dopo tutto, se anche gli uomini differiscono nelle loro opinioni su tali cose, questa divergenza non porta a conseguenze altrettanto gravi: altrimenti son certo che la logica del gusto (se così posso esprimermi) sarebbe altrettanto perfezionata e potremmo discutere questioni di tal genere con la stessa certezza come le questioni che sembrano rientrare più immediatamente nel campo della pura ragione. Ed è proprio necessario mettere in chiaro più che sia possibile questo punto, nell' iniziare un' indagine come la presente, perché se il gusto non ha princìpi fissi, se l' immaginazione non viene messa in moto secondo leggi fisse e invariabili, la nostra fatica porterà probabilmente poco frutto, poiché si dovrebbe giudicare inutile se non assurda l' impresa di stabilir regole a caso e dettar leggi ai ghiribizzi e alle fantasie.

Il termine «gusto» come tutti gli altri termini metaforici, non è molto preciso. Quello che intendiamo con esso è ben lungi dall'essere un' idea semplice e determinata nella mente dei più, e quindi è soggetta a incertezze e confusioni. Io non ho molta stima delle definizioni, il rimedio tanto vantato per curare questo disordine ....

Ma per toglier di mezzo ogni ragione di cavillare, con la parola «gusto» intendo soltanto quella facoltà o quelle facoltà mentali sulle quali agiscono le opere di fantasia e le arti belle, e che formulano un giudizio su di esse. Credo che questa sia la concezione più generale di quel termine, la concezione meno influenzata da qualche dottrina particolare. E in questa ricerca intendo appunto vedere se esistono princìpi in conformità ai quali viene colpita l' immaginazione, che siano tanto comuni a tutti, tanto ben fondati e certi da offrir modo di ragionar soddisfacentemente su di essi. E ritengo che esistano realmente princìpi di questo genere, per quanto ciò possa sembrar paradossale a quelli che, per aver considerato superficialmente le cose, credono che sia così grande la differenza, di natura e di grado, fra i vari gusti che nulla possa essere più indeterminato.

Di poteri naturali dell'uomo che abbiano rapporto con gli oggetti esterni non conosco che i sensi, l' immaginazione e il giudizio.

E prima di tutto, parliamo dei sensi. Noi supponiamo e dobbiamo supporre che siccome la struttura degli organi è uguale o quasi uguale a tutti gli uomini, anche il modo di percepire gli oggetti esterni è in tutti uguale, o presenta solo lievi differenze. Siamo certi che ciò che appare luce a un occhio, appare luce anche a un altro; che ciò che sembra dolce a un palato, è dolce anche per un altro; che ciò che è oscuro e amaro per quest'uomo, lo è anche per quell'altro: e pensiamo lo stesso per il grande e il piccolo. il duro e il morbido, il caldo e il freddo, il ruvido e il liscio, insomma per tutte le qualità e gli accidenti naturali dei corpi. Se ci permettessimo di supporre che i sensi presentino ai diversi individui immagini diverse delle cose, questa ipotesi scettica renderebbe vani e frivoli tutti i ragionamenti su ogni possibile questione, ed anche quello stesso ragionamento scettico che ci avrebbe indotto a dubitare dell'accordo fra le nostre percezioni.

Ma poiché non è dubbio che i corpi presentano immagini simili a tutta la specie umana, si deve ammettere di conseguenza che i piaceri e le sofferenze suscitati in un individuo da un certo oggetto, devono venir suscitati in tutti gli uomini, finché l'oggetto agisce naturalmente, semplicemente e con le sue proprie forze. Infatti, se negassimo questo, dovremmo pensare che la stessa causa, agendo nello stesso modo su enti della stessa specie, possa produrre effetti diversi: e questo sarebbe del tutto assurdo.

Consideriamo anzitutto questo principio nei riguardi del senso del gusto

anche perché la facoltà che analizziamo ha preso il nome da quel senso. Tutti sono d'accordo nel dire acido l'aceto, dolce il miele e amaro l'aloe: e come son d'accordo nel trovar quelle qualità in questi oggetti, non divergono affatto sugli effetti piacevoli o penosi di essi. Tutti concordano nel ritener piacevole il dolce e spiacevole l'acido e l'amaro. Qui non si trova differenza di opinioni: e che non esista, lo prova bene l'accordo di tutti sulle metafore prese dal senso del gusto: carattere «acido», espressioni «amare», «amare» imprecazioni, destino «amaro» sono espressioni che tutti conoscono subito e chiaramente. E ci si comprende altrettanto bene quando parliamo d'un carattere «dolce», d'una creatura «dolce», d'una «dolce» situazione, e così via. Si riconosce che l'abitudine o certe altre cause possono produrre spesso deviazioni dal piacere o dalla pena che accompagnano naturalmente questi sapori: ma resta fino all'ultimo la capacità di distinguere fra il gusto nativo e quello acquisito. Un individuo può spesso finir per preferire il sapore del tabacco a quello dello zucchero, il sapore dell'aceto a quello del latte: ma questo non produce confusione fra i sapori, poiché egli si accorge che tabacco e aceto non sono dolci, e sa che soltanto l'abitudine ha potuto riconciliare il suo palato con questi piaceri originariamente stranieri ad esso. Anche con un individuo simile possiamo parlare dei sapori, e con sufficiente precisione. Ma se trovassimo uno il quale dicesse per lui il tabacco ha il sapore dello zucchero e che non può distinguere fra latte e aceto, concluderemmo subito che i suoi organi sono fuori di sesto e che il suo palato è del tutto corrotto. Ci guarderemmo bene dal parlare di sapori con un individuo simile, come ci guarderemmo bene dal ragionare con una persona che negasse che le parti sommate sono uguali al tutto. Di un individuo siffatto, non diciamo soltanto che ha le idee sbagliate: lo chiamiamo matto senz'altro. Eccezioni di questo genere, nei due casi, non infirmano la nostra regola generale, né ci spingono a concludere che da un uomo all'altro cambino i princìpi delle relazioni di quantità o del sapore delle cose. Così quando si dice che sui gusti non si discute, si può intendere soltanto che nessuno può sapere esattamente che piacere o pena un determinato individuo potrà trovare nel sapore d'una certa cosa. Questo, certo, non si può discutere, ma possiamo discutere e anche con sufficiente chiarezza, sulle cose che per loro natura sono piacevoli o sgradevoli al palato. Quando invece vogliamo parlare di gusti speciali o di gusti acquisiti, dobbiamo conoscere le abitudini, i pregiudizi o le infermità di quel determinato individuo, e trarre da esse le nostre conclusioni ....

Oltre alle idee presentate dai sensi, alle quali è connesso piacere o pena, la mente dell'uomo possiede una specie di potere creativo suo proprio per rappresentare a piacere le immagini ricevute dai sensi ovvero combinarle

in modo nuovo, in un altro ordine. Questo potere si chiama « immaginazione »: ed è a esso che si preferisce ciò che vien chiamato argutezza, fantasia, inventiva e così via. Ma si deve osservare che questo potere dell' immaginazione non è capace di produrre qualcosa di assolutamente nuovo: può solo alterare la disposizione di quelle idee che ha ricevute dal senso. Ora l' immaginazione è la regione più estesa del piacere e della pena, come è anche il campo dei nostri timori e delle nostre speranze e di tutti i sentimenti connessi con loro. Qualunque cosa sia in grado di imprimere sull' immaginazione queste idee dominanti per la forza di una qualunque impressione originaria naturale, deve avere lo stesso potere su tutti gli uomini in misura sensibilmente uguale. Infatti, siccome l' immaginazione è soltanto la rappresentante dei sensi, godrà e soffrirà delle immagini per lo stesso principio per il quale i sensi godono o soffrono delle cose reali, e quindi le immaginazioni dei vari individui devono concordare tanto quanto i sensi. Basta un pò di riflessione a persuaderci che deve essere così.

Ma oltre al piacere e al dolore dovuti alle qualità degli oggetti naturali, l' immaginazione risente anche piacere per la somiglianza dell' imitazione con l'originale. L' immaginazione, credo, non può sentir piacere che per l'una o l'altra di queste due cause: ed esse agiscono con notevole uniformità in tutti gli uomini, perché agiscono in seguito a princìpi naturali, che non sono dovuti ad abitudini o capacità speciali.

Il signor Locke osserva con ragione, molto acutamente, che all'argutezza spetta soprattutto trovare somiglianze, e osserva al tempo stesso che il giudizio ha invece il compito di trovar differenze. Si può forse osservare che se le cose stanno così, non v' è distinzione essenziale fra l'argutezza e il giudizio, poiché sarebbero dovuti, l'uno e l'altro, ad atti diversi dello stesso potere di *confrontare*. Ma in realtà, dipendano o no dalla stessa facoltà della mente, sono così diversi per tanti rispetti che una fusione perfetta di argutezza e di giudizio è una delle cose più rare che si possa trovare.

Che due oggetti distinti l'uno dall'altro siano diversi fra loro è solo quello che ci dobbiamo aspettare, e quindi non fanno un' impressione speciale all' immaginazione. Ma quando invece due oggetti distinti hanno qualche somiglianza, ne restiamo colpiti, ci interessiamo ad essi, ne godiamo. La mente umana ha per natura molta più alacrità e soddisfazione nel rintracciar somiglianze che nel cercar differenze, perché per mezzo delle somiglianze produciamo nuovi oggetti, unifichiamo, creiamo, ampliamo il nostro tesoro d' idee: mentre col distinguere non offriamo nulla in pascolo all' immaginazione. Questo è anche più difficile e faticoso, e il piacere che ricaviamo da esso è qualcosa di negativo e indiretto. Al mattino, mi danno una notizia qualunque: essa, soltanto perch' è una notizia, un fatto nuovo che si aggiunge

a quelli che già possiedo, mi dà un certo piacere. Alla sera, apprendo che non v'è in essa nulla di vero: che cosa ci guadagno se non il dispiacere di sapere che sono stato ingannato? È per questo che gli uomini sono per natura più inclini alla credenza che all'incredulità. Ed è per questa legge che i popoli più ignoranti e barbari sono spesso riusciti ottimamente nelle similitudini, nei confronti, nelle metafore, nelle allegorie, mentre erano deboli e arretrati nel distinguere e ordinare le loro idee. Ed è per una ragione di questo genere che Omero e gli scrittori orientali, benché tanto innamorati delle similitudini e capaci di coniarne alcune che sono veramente belle, non si curano poi che siano calzanti: cioè, restano colpiti dalla somiglianza generica, la ritraggono in vivaci colori, ma non si curano delle differenze che esistono fra gli oggetti che confrontano.

Ora, siccome il piacere della somiglianza è quello che più di tutto lusinga l'immaginazione, tutti gli uomini sono quasi alla stessa altezza per questo riguardo, almeno fin dove arriva la loro conoscenza degli oggetti rappresentati o confrontati. Il principio di questa conoscenza è in grandissima parte accidentale perché dipende dall'esperienza e dall'osservazione e non dalla forza o debolezza di qualche facoltà naturale; da questa differenza di conoscenze deriva quella che si chiama di solito, con qualche inesattezza, «differenza nei gusti». Uno che non abbia mai visto sculture, vedendo un manichino o qualche statua ordinaria, vien subito colpito e dilettato perché scorge qualcosa che somiglia a una figura umana, e preso da questa somiglianza, non osserva per nulla i difetti — nessuno, credo, li ha mai osservati quando ha visto per la prima volta un lavoro d'imitazione. Qualche tempo dopo, supponiamo che quel novellino s'imbatta in un'opera del genere ma più artistica: comincerà a considerare con disprezzo quella che prima ammirava, non perché l'ammirasse in quanto non somigliava ad un uomo: ammirava anche quella proprio per la sua somiglianza generica, se pure imprecisa, a una figura umana. Quello che ammira, in diversi momenti, in figure così diverse, è proprio sempre lo stesso: le sue conoscenze si sono allargate ma il suo gusto non è cambiato. Il suo errore precedente derivava da scarsa cultura artistica, dovuta alla sua inesperienza: ma può mancargli ancora una esatta conoscenza della natura. Può darsi infatti che quell'individuo si fermi a questo stadio, e il capolavoro d'un maestro non gli piaccia più dell'opera mediocre d'un artista comune; e questo non per mancanza di gusto più fine ed elevato, ma solo perché non tutti gli uomini studiano la forma umana con l'attenzione necessaria per essere in grado di giudicare bene una imitazione di essa.

Del resto, che il gusto critico non derivi da un qualche principio superiore della mente umana ma solo da superiorità di cultura, lo si può rilevare da diversi esempi.

(Trad. M. M. Rossi, in *op. cit.*, II, pp. 600-8).

5. *SULL' EDUCAZIONE DEL GUSTO*

JOHANN J. WINCKELMANN, dalla *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e sull' insegnamento della capacità stessa*

La capacità di sentire il bello nell'arte è un concetto che riunisce in sé nello stesso tempo la persona e la cosa, ossia il contenente e il contenuto, che però considero inseparabili l'uno dall'altro, ed è per questo che qui potrò trattare principalmente del primo, solo osservando per ora sul secondo che il bello ha un significato più vasto della bellezza: la quale non si riferisce se non alla forma ed è l'ultimo fine dell'arte; il bello invece si estende a tutto quello che si pensa, si elabora e si conduce a compimento.

Accade con questa capacità ciò che accade col comune buon senso: tutti credono di possederlo (benché esso sia più raro dello spirito): perché avendo gli occhi come gli altri, si pretende di vedere altrettanto bene. E come non è facile che una fanciulla si creda brutta, così tutti credono di conoscere il bello. Nulla è più delicato che negare a qualcuno il buon gusto, il quale, detto diversamente, è appunto questa capacità; confessiamo la nostra imperfezione in ogni genere di cognizioni, piuttosto che sentirci fare il rimprovero che siamo incapaci di comprendere il bello. Se è indispensabile, ci confessiamo inesperti, non già senza capacità di comprensione. Essa è un dono del cielo come l'estro poetico, ma non si forma da sé più di quanto faccia questo e resterebbe vuota e morta senza insegnamento ed istruzione. Questa dissertazione abbraccia quindi due parti: la capacità naturale in genere e l' insegnamento di essa.

La capacità di sentire il bello è stata concessa dal cielo a tutte le creature ragionevoli, ma in gradi molto diversi. I più fanno come le particelle leggere che, attratte tutte allo stesso modo da un corpo elettrico stropicciato, presto ne ricadono; pertanto la loro sensibilità è breve come il suono di una corda corta. Il bello e il mediocre hanno per essi lo stesso valore, come il convenevole e il comune hanno lo stesso valore per un essere di media educazione. In alcuni questa capacità esiste in un grado così infimo da far pensare che nel distribuirla la natura li abbia ignorati; e di questa

specie era un giovane aristocratico inglese che non diede alcun segno di vita quando, passeggiando con lui in carrozza, gli feci un discorso sulla bellezza dell'*Apollo* e di altre statue di prim'ordine. La sensibilità del conte Malvasia, autore delle *Vite dei pittori bolognesi*, doveva essere di simile tempra; questo ciarlone chiama Raffaello il pentolaio urbinate, riferendosi alla volgare leggenda che questo dio degli artisti dipingesse vasi che poi l' ignoranza d'oltralpe riteneva preziosi, e osa pretendere che i Carracci si guastassero imitando Raffaello. Su simili esseri le vere bellezze dell'arte agiscono come l'aurora boreale che illumina ma non riscalda; si potrebbe quasi dire che essi sono di quella specie di: « creature che, come dice Sanconiatone, non hanno sentimento ». Anche se il bello nell'arte non fosse che *volto*, come presso gli Egiziani Dio è tutto *occhio*, pur concentrato così in una sola parte, esso non smuoverebbe l'animo di costoro.

Il fatto che questo sentimento è raro, si potrebbe attribuire anche alla mancanza di scritti che insegnino il bello, poiché da Platone ai nostri tempi tali scritti sul bello in genere sono senza erudizione e di scarso contenuto. Alcuni moderni hanno voluto trattare del bello nell'arte senza conoscerlo. Di ciò potrei dare una nuova prova con una lettera del celebre signor von Stosch che è il più grande studioso di antichità dei nostri giorni. In essa, inviatami al principio della nostra corrispondenza, perché personalmente non ci conoscevamo, egli voleva istruirmi sulla graduatoria delle migliori statue e sull'ordine che dovevo osservare nell'esaminarle. Rimasi stupito quando vidi che uno studioso tanto versato in cose antiche considerava l'*Apollo* del Vaticano, che è la massima espressione dell'arte, inferiore al *Fauno dormiente* del palazzo Barberini, che rappresenta una natura selvaggia, al *Centauro* della Villa Borghese, che è lontano da ogni bellezza ideale, ai due vecchi *Satiri* del Campidoglio ed all' *Ariete* della raccolta Giustiniani di cui la sola parte bella è la testa. *La Niobe e le sue figlie*, che costituiscono il modello perfetto della bellezza femminile, occupano l'ultimo posto in questa graduatoria. Persuasi il signor von Stosch del suo errore, ed egli mi confessò per giustificarsi, che aveva veduto le opere antiche quand'era giovane, in compagnia di due artisti oltramontani tuttora viventi e sul giudizio di questi aveva fondato fino allora il suo. Scambiammo inoltre diverse lettere a proposito di certe figure in bassorilievo scolpite su di un tamburo esistente nella Villa Pamphili, che egli considerava il monumento più antico dell'arte greca, ed io un lavoro degli ultimi tempi dell' impero. Quale era la ragione del suo giudizio? Aveva creduto che quello che era molto mal fatto, fosse anche molto antico. Simili conoscitori di cose d'arte hanno attribuito grandissimo valore a quel *Seneca nel bagno* della Villa Borghese, il quale è un tessuto di grosse vene e, secondo il mio parere, indegno dell'arte antica.

A molti questo mio giudizio sembrerà un'eresia, ed io stesso ancora pochi anni fa non avrei osato esprimerlo.

La capacità di comprendere il bello si sveglia e si matura attraverso una buona educazione; se l'educazione è trascurata si manifesta con più difficoltà, ma non può venir soppressa come io stesso so per esperienza. Essa si sviluppa però meglio nelle grandi città che nelle piccole e più per pratica che per erudizione: poiché il saper molto, dicono i Greci, non genera un sano intelletto; e quelli che sono diventati celebri solo per la loro erudizione in cose antiche, non per questo si sono avvicinati maggiormente a tale capacità di sentire. I Romani trascurano di coltivare questo sentimento che proprio in loro dovrebbe svilupparsi e maturare più presto che in altri; non lo posseggono perché gli uomini sono simili alle galline che lasciano il grano più vicino per prendere quello più lontano; ciò che abbiamo sempre dinanzi agli occhi di solito non suscita in noi alcun desiderio. Vive tuttora un noto pittore, Nicola Ricciolini, nativo di Roma, uomo di grande talento e molto dotto anche in cose che non riguardano la sua arte, il quale pochi anni fa, all'età di settant'anni, vide per la prima volta le statue di Villa Borghese. Egli ha studiato a fondo l'architettura, e sebbene abbia percorso da appassionato cacciatore i dintorni di Roma in tutti i sensi, non ha mai visto la tomba di Cecilia Metella, moglie di Crasso, che è una delle più belle costruzioni antiche. Per queste ragioni all' infuori di Giulio Romano, sono pochi gli artisti celebri nati a Roma. La maggior parte di quelli che a Roma acquistarono fama, tanto pittori che scultori ed architetti, venivano da fuori, ed anche oggi non c' è Romano che si distingua in arte.

Nella prima gioventù questa capacità è, come qualsiasi altra inclinazione, avvolta in sentimenti vaghi e oscuri e si manifesta come un prurito errante per la pelle, che col grattarsi non si arriva mai a cogliere nel punto preciso. Essa si trova più facilmente in giovanetti ben nati che in quelli che non lo sono, poiché generalmente ci interessa più sapere come siamo fatti secondo il carattere e il sentimento che secondo l'educazione: un cuore sensibile e un carattere docile sono segni di questa capacità. Con più evidenza essa si mostra quando, leggendo un autore, l'anima si sente teneramente commossa dai brani che non toccano un'anima incolta; ciò facilmente accadrebbe con l'orazione di Glauco a Diomede, commovente confronto della vita umana con alberi che, spogliati dal vento, germogliano di nuovo in primavera. Quando manca questo sentimento si predica ai ciechi la comprensione del bello, come la musica a chi non ha orecchio. Un segno anche più evidente nei giovanetti che non crescono in contatto con l'arte, né all'arte sono destinati, è una naturale inclinazione al disegno, la quale è innata come quella per la poesia e per la musica.

Siccome, poi, è necessario che la bellezza umana per essere compresa venga rappresentata da un' idea generale, ho osservato che non è facile trovare un sentimento naturale, generale e vivace del bello nell'arte in quelle persone che subiscono il fascino della bellezza femminile e poco o nulla sono toccati dalla bellezza del nostro sesso. Per esse, nell'arte dei Greci il bello resterà incompreso, poiché vi si trovano riprodotte più bellezze del nostro che dell'altro sesso. Si richiede maggior sentimento per il bello nell'arte che per il bello nella natura, perché nell'arte il bello è come sono le lacrime in teatro, senza dolore e senza vita, e quindi è necessario che esso sia provocato e supplito dall' immaginazione. Ma siccome l' immaginazione è molto più fervida nella giovinezza che nell'età matura, è necessario che la capacità della quale parliamo, venga esercitata presto e sia diretta al bello prima che giunga l'età in cui, spaventati, dobbiamo confessare che essa ci manca.

Quando però qualcuno ammira il brutto non se ne può sempre dedurre che gli manchi la capacità di sentire il bello. Poiché, come i fanciulli ai quali si permette di avvicinare troppo all'occhio tutto ciò che vogliono vedere, imparano a guardare guercio, così il sentimento può diventare viziato e falso, se i soggetti contemplati negli anni giovanili furono mediocri e cattivi. In luoghi dove l'arte non può risiedere, mi ricordo d'aver udito persone di talento che dissertavano sulle vene pronunziate delle figurine goffe scolpite nelle nostre cattedrali, e ciò per vantare il proprio gusto: non avevano visto niente di meglio e facevano come i milanesi che preferiscono il loro duomo al S. Pietro di Roma.

Il vero sentimento del bello è simile ad un gesso fluido versato sopra la testa dell'*Apollo*, che ne tocca e ne investe tutte le parti. Il contenuto di questo sentimento non è dato dall' istinto, dall'amicizia o dalla compiacenza, ma da ciò che il nostro delicatissimo senso interno, spoglio da ogni affetto estraneo, prova per il bello in sé. Si dirà che qui mi servo di concetti platonici in base ai quali bisognerebbe negare a molti questo sentimento; ma nell' insegnamento come nelle leggi, è necessario servirsi della nota più alta, perché la corda si rallenta da sé; io parlo di quello che dovrebbe essere e non di quello che di solito è, e la mia concezione è come la prova dell'esattezza di un conto.

L'organo di questo sentimento è il senso esterno e la sua sede il senso interno: il primo deve essere esatto, il secondo sensibile e delicato. L'esattezza dell'occhio è però un dono non a tutti concesso, come l'udito fine e l'odorato acuto. Uno dei più celebri cantanti italiani contemporanei possiede tutte le qualità della sua arte tranne un orecchio giusto. Molti medici sarebbero più abili se fossero dotati d'un senso tattile più raffinato. Spesso il nostro occhio è ingannato dall'ottica e non di rado da se stesso.

L'esattezza dell'occhio consiste nel vedere la vera figura e la vera grandezza dell'oggetto, e la figura comprende tanto il colore quanto la forma. Tutti gli artisti non vedono i colori allo stesso modo, poiché li riproducono diversamente. Per dimostrarlo non voglio riferirmi al colorito cattivo di alcuni pittori, per esempio a quello del Poussin, poiché in parte ne è causa la negligenza, il cattivo metodo e l'incapacità; mi riferisco a quanto io stesso ho visto eseguire da alcuni pittori, dei quali ho potuto notare che non sanno riconoscere la deficienza del loro colorito. Il mio argomento si basa principalmente sui pittori che, sebbene siano buoni coloristi, presentano tuttavia qualche difetto; posso citare in proposito il celebre Federico Barocci, di cui le carni dànno sempre nel verdognolo. Egli aveva un metodo tutto suo di dipingere in verde il fondo del nudo, come si vede chiaramente in alcuni suoi dipinti incompiuti della Galleria Albani. Il modo di colorire dolce e piacevole nelle opere di Guido Reni, e forte, cupo e spesso triste in quelle del Guercino, si rivela perfino nel volto di questi due artisti.

Non meno diversi tra loro sono gli artisti nel rappresentare il vero aspetto della forma, e lo desumiamo dall'imperfezione delle loro figure. Si riconosce il Baroccio ai suoi profili fortemente inclinati, Pietro da Cortona ai piccoli menti delle sue teste e il Parmigianino al lungo ovale dei visi e alle lunghe dita. Non voglio però affermare che, quando tutte le figure sembravano tisiche come prima di Raffaello, e quando divennero idropiche al tempo del Bernini, gli artisti mancassero tutti d'esattezza d'occhio; poiché in questi casi la colpa consiste nell'aver scelto e ciecamente seguito un falso sistema. Lo stesso avviene con le proporzioni. Vediamo che gli artisti sbagliano le misure delle parti anche quando dipingono ritratti che essi possono osservare con calma e a loro agio; in alcuni la testa è troppo piccola o troppo grande, in altri sono sproporzionate le mani: talvolta il collo è troppo lungo, talvolta è troppo corto, e via dicendo. Se l'occhio non acquista il senso delle proporzioni in anni di continuo esercizio, non c'è speranza che lo possa acquistare mai.

Ora, dato che quanto notiamo anche in artisti esperti, è causato dalla mancanza d'esattezza d'occhio, è chiaro che vedremo ciò con più frequenza ancora nelle persone che non hanno esercitato questo senso. Ma se la disposizione all'esattezza esiste, questa si sviluppa con l'esercizio, come può accadere perfino con la vista: il cardinale Alessandro Albani è in grado di distinguere le monete col solo toccarle e tastarle e di dire quale imperatore esse rappresentano.

Se il senso esterno è giusto, ci possiamo augurare che quello interno sia altrettanto perfetto: poiché esso è un secondo specchio nel quale, attraverso il profilo, riconosciamo i tratti essenziali di noi stessi. Il senso in-

terno è la rappresentazione e la formazione delle impressioni ricevute dal senso esterno, cioè quello che, in una parola, chiamiamo sentimento. Ma il senso interno non è sempre proporzionato a quello esterno, cioè la sensibilità sua non corrisponde sempre all'esattezza della sensibilità esterna, perché l'azione del senso esterno è meccanica, mentre l'azione del senso interno è intellettuale. Possono quindi esistere perfetti disegnatori che non abbiano sentimento, ed io ne conosco uno; ma essi sono soltanto in grado d'imitare il bello, non già d'inventarlo e di realizzarlo. La natura aveva negato al Bernini questo sentimento nella scultura; ma il Lorenzetto, a quanto pare, ne era dotato più di qualsiasi altro scultore moderno. Egli era lo scolaro di Raffaello, ed è rinomato il suo *Giona* nella Cappella Chigi; invece non è osservata da nessuno un'opera sua superiore a questo e che si trova nel Pantheon: una madonna alta il doppio del naturale ed eseguita da lui dopo la morte del maestro. Ancora meno conosciuto è un altro scultore di merito: si chiama Lorenzo Ottone ed è scolaro di Ercole Ferrata; di lui si vede nello stesso tempio una Sant'Anna in piedi; così due delle migliori statue moderne si trovano nel medesimo luogo. Oltre a queste, le più belle figure di scultori moderni sono il *S. Andrea* del Fiammingo e la *Religione* del Le Gros nella Chiesa del Gesù. Ho fatto qui una digressione, che va perdonata perché è istruttiva. Questo senso interno di cui parlo, deve essere pronto delicato e immaginoso.

Esso deve essere pronto e svelto, perché le prime impressioni sono le più forti e precedono la riflessione: ciò che questa ci fa sentire è più debole. Il sentimento generico che ci spinge verso il bello, può essere oscuro e senza motivo, come lo sono tutte le prime ed immediate impressioni, finché l'esame dell'oggetto ammette la riflessione, l'accetta, anzi la richiede. Chi in questo campo volesse passare dalle parti all'insieme, dimostrerebbe un cervello da grammatico e difficilmente saprebbe risvegliare in sé un sentimento d'insieme e un'estasi.

Questo senso deve essere più delicato che impetuoso, perché il bello consiste nell'armonia delle parti; la perfezione di queste consiste in un dolce salire e scendere, e agisce perciò uniformemente nel nostro sentimento guidandolo con mano dolce e non con improvvisi scatti. Tutte le sensazioni impetuose toccano l'immediato senza soffermarsi al mediato, il sentimento invece dovrebbe sorgere come sorge una bella giornata da un'aurora soave. Il sentimento impetuoso nuoce anche alla contemplazione e al godimento del bello, perché è troppo breve: esso conduce d'un tratto al punto che solo gradatamente dovrebbe essere attinto. Sembra che anche per questa ragione gli antichi rivestissero le loro idee di simboli, nascondendo così il senso di esse per lasciare all'intelletto il piacere di giungervi gradatamente. Perciò

le teste calde e frettolose non sono molto adatte a sentire il bello; e come il godimento di noi stessi e il vero piacere si attingono solo in tranquillità di spirito e di corpo, così anche il sentimento e il godimento del bello debbono essere delicati e teneri ed apparire come una dolce rugiada, non già come raffiche di pioggia. Siccome il vero bello della figura umana si riveste generalmente delle forme d'una natura innocente e tranquilla, così vorrebbe anche essere sentito e conosciuto da un senso che gli somigli. Qui non è necessario un Pegaso che ci trasporti per l'aria, ma una Pallade che ci conduca.

La terza proprietà del sentimento interno da me accennata, consistente in una viva immaginazione del bello contemplato, è una conseguenza delle due prime e non va disgiunta da esse; ma, come la memoria, la sua forza cresce mediante l'esercizio, senza però contribuire in nulla alle altre due. Questa qualità, più che in un pittore di grande bravura ma privo di sentimento, può far difetto in un uomo di sentimento raffinato, così che l' immagine impressa nella sua mente è in genere vivace e chiara, ma s' indebolisce se egli la vuole rievocare con esattezza pezzo per pezzo. Avviene lo stesso con l' immagine dell'amato lontano e con quasi tutte le cose; ricercare troppo le parti fa perdere l' insieme. Ma un pittore che lavora soltanto meccanicamente e che dipinge di preferenza ritratti, può aumentare la propria immaginazione e rafforzarla con l'esercizio necessario, così che possano restare impressi in essa l' immagine con tutti i suoi particolari ed ogni parte possa ripetersi nella memoria.

Questa capacità è dunque da apprezzarsi come un raro dono del cielo che così ha reso adatto il senso a godere del bello e della vita stessa, di cui la felicità consiste nella stabilità di sentimenti gradevoli.

Riguardo all' insegnamento della capacità di sentire il bello nell'arte, che costituisce la seconda parte di questa dissertazione, può farsi prima di tutto una proposta generica la quale in seguito, per mezzo di considerazioni particolari, può trovare la sua applicazione specifica nelle tre arti belle. Ma questa proposta, come del resto tutto questo scritto, non è fatta per i giovani che studiano al solo scopo di guadagnarsi il pane e che quindi non possono pensare ad altro, bensì per quelli che oltre alla capacità hanno a disposizione anche i mezzi, l'occasione e il tempo; e quest'ultimo è specialmente necessario, poiché « la contemplazione delle opere d'arte è, come dice Plinio, per le persone oziose », ossia per quelle che non sono condannate a lavorare tutto il giorno in un campo faticoso e sterile. L'ozio che mi è concesso, è una delle più grandi felicità che la fortuna mi ha fatto trovare a Roma dal mio rispettabilissimo amico e signore, il quale, da quando vivo da lui e con lui, non mi ha chiesto il minimo tratto di penna; e quest'ozio

beato mi ha dato la possibilità di abbandonarmi a mio piacere alla contemplazione dell'arte.

La mia proposta riguardo all'istruzione d'un giovanetto che mostri i primi segni della capacità che si vorrebbe sviluppare, è la seguente. Dapprima il suo cuore e il suo sentimento dovrebbero essere svegliati e commossi con la spiegazione dei migliori brani di autori antichi e moderni, specialmente poeti, e dovrebbero essere abituati a trovare senza aiuto ogni forma di bello, perché questa è la via che conduce alla perfezione. Nello stesso tempo il suo occhio si dovrebbe abituare ad osservare il bello nell'arte, ciò che più o meno può farsi in tutti i paesi.

In principio gli si mostrino gli antichi bassorilievi e gli antichi dipinti incisi da Sante Bartoli che ne ha presentato le bellezze con fedeltà e buon gusto. Inoltre gli si può mostrare la cosidetta *Bibbia* di Raffaello, ossia la storia del Vecchio Testamento che questo grande artista in parte ha dipinto di propria mano ed in parte ha fatto eseguire sui suoi disegni sulla volta delle logge del Vaticano. Anche quest'opera è stata incisa dallo stesso Bartoli. Queste due opere saranno per un occhio non guasto quello che per la mano è un buon esempio di scrittura; e siccome il sentimento non esercitato è simile all'edera che si arrampica tanto su di un albero quanto su di un vecchio muro, voglio dire, vede con lo stesso piacere il cattivo ed il buono, così bisogna occuparlo con belle immagini. Qui vale ciò che diceva Diogene: che dobbiamo pregare gli dei di accordarci piacevoli visioni. Un giovanetto a cui piacciono i quadri di Raffaello, mostrerà col tempo lo stesso sentimento di chi, dopo aver veduto l'*Apollo* e il *Laocoonte* nel Vaticano, si trovi davanti ad alcune delle statue di frati santificati nella Chiesa di San Pietro. Come la verità che persuade anche senza prove, il bello che fin dalla gioventù è stato visto, piacerà anche senz'altra istruzione.

Questa proposta d'un'istruzione preparatoria è fatta principalmente per i giovani che fino ad una certa età vengono educati in campagna o che non hanno chi li guidi nella conoscenza del bello. Ma anche ad essi può procurarsi la possibilità di conseguirla. Si prendano le medaglie greche del Golzio, le quali sono disegnate meglio di tutte le altre: lo studio e la spiegazione di esse può riuscire utilissima al nostro scopo e servire ad una istruzione ulteriore. Un'occupazione più piacevole e più proficua sarà però lo studio sui calchi delle migliori pietre incise.

Anche se il giovanetto che si vuole iniziare alla comprensione del bello, si trovasse in un grande centro abitato dove potesse ricevere un'istruzione adeguata, non gli proporrei nulla di diverso. Ma se il suo maestro possedesse il raro talento di distinguere l'antico dal moderno, si potrebbe unire ai calchi delle pietre antiche una collezione di pietre moderne, per mostrare, confron-

tando le une con le altre, l' idea del vero bello nell'antico è l' idea falsa di esso nel moderno. Molte cose possono essere dimostrate ed insegnate facendo a meno del disegno, poiché la chiarezza nasce dal contrapposto; così come un cantante mediocre è riconosciuto per tale quando è accompagnato da uno strumento armonico, mentre senza accompagnamento il suo canto può sembrare discreto. Ma il disegno che può essere insegnato assieme alla scrittura, dà, quando raggiunge un certo grado di perfezione, una comprensione più completa e più fondata.

Queste lezioni private in base a stampe e calchi rimangono però come l'agrimensura disegnata sulla carta; la copia in piccolo è soltanto un'ombra, non la verità, e la differenza che passa tra Omero e le sue migliori traduzioni, non è più grande di quella che separa le opere degli antichi e di Raffaello dalle loro copie: queste sono immagini morte, quelle parlano. Dunque, la vera e perfetta comprensione del bello nell'arte non può ottenersi se non attraverso la visione degli originali stessi e, più che altrove, a Roma. A tutti quelli che dalla natura sono stati dotati della capacità di comprendere il bello e che a ciò sono stati sufficientemente istruiti, è da augurarsi che facciano un viaggio in Italia. Fuori di Roma bisogna, come molti amanti, contentarsi d'uno sguardo e d'un sospiro, cioè apprezzare il poco e il mediocre.

È noto che da più di un secolo moltissime opere tra statue antiche e quadri moderni sono state portate da Roma all'estero e principalmente in Inghilterra; però è certo che il meglio è rimasto a Roma e probabilmente vi rimarrà. Si può, quindi, dire che altrove il bello nell'arte non è se non parziale, e che soltanto a Roma il sentimento del bello può essere perfetto, giusto e raffinato. Questa capitale del mondo rimane tuttora una sorgente inesauribile di bellezze d'arte e si scopre più in un mese qui che in un anno nelle città presso Napoli sepolte dal Vesuvio.

(Trad. F. Pfister, Torino, Einaudi, 1943[2], pp. 73-85)

6. *TEORIZZAZIONE RAZIONALISTICA DELLA CATARSI ARISTOTELICA*

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, dalla *Drammaturgia d'Amburgo*, capp. 74-78

[*Pietà e terrore nella tragedia*]

15 gennaio 1708

LXXIV. Ma torniamo al nostro argomento. — Soprattuto sul carattere di Riccardo io vorrei avere degli schiarimenti dall'autore.

Aristotele lo avrebbe scartato senz'altro (lascerei volentieri da parte l'autorità dello Stagirita, se potessi fare altrettanto dei suoi argomenti !).

La tragedia, egli dice, deve suscitare pietà e terrore: e ne conclude che l'eroe tragico non può essere né un uomo del tutto virtuoso, né uno estremamente malvagio, giacché, in entrambi i casi, non si ottiene quell'effetto particolare.

Se ammettiamo questo principio, il *Richard III* è una tragedia che viene meno al suo scopo. Se invece non lo ammettiamo, non so più capire che cosa sia una tragedia.

Infatti Riccardo III, come l' ha raffigurato Weisse, è incontestabilmente il mostro più spaventevole che abbia mai calcato le scene. Dico «le scene», perché la terra non credo che abbia mai sopportato nulla di simile.

Quale compassione può suscitare la fine di un mostro siffatto? Certo, non è proprio questa l' impressione ch'esso deve suscitare; il poeta non ci ha minimamente pensato; vi sono ben altri personaggi, nella tragedia, destinati a farci commuovere.

Ma il terrore?.... Questo scellerato che ha colmato di cadaveri l'abisso fra lui e il trono (e dei cadaveri delle persone che gli dovevano essere più care), questo demonio assetato di sangue, che si gloria della sua trista sete, che si compiace dei suoi delitti, non è fatto per eccitare il terrore al massimo grado?

Senza dubbio egli lo suscita, se per terrore s' intende lo stupore provocato da scelleratezze che superano la nostra capacità di comprensione, o il brivido di raccapriccio che ci coglie alla vista di delitti calcolati e condotti a termine con sadico piacere. Se questo propriamente è il terrore, il *Richard III* me ne ha fatto provare una dose discreta.

Ma questo terrore è tanto poco uno degli scopi a cui tende la tragedia, che gli antichi poeti, quando uno dei loro personaggi doveva compiere un grave delitto, cercavano in ogni modo di attenuarlo. Preferivano, nella maggior parte dei casi, attribuire la colpa al destino, alla decisione ineluttabile di una divinità vendicatrice, e trasformare il libero uomo in una macchina, piuttosto che farci indugiare sull'orribile pensiero che l'uomo sia per natura capace di una perversione così grande.

In Francia, Crébillon è soprannominato «il terribile». Temo proprio che egli meriti questo epiteto più in grazia di quella specie di terrore che non dovrebbe esistere nelle tragedie, che per quell'altra in cui il filosofo vede una parte essenziale della tragedia.

Quanto a quest'ultimo.... non si sarebbe dovuto chiamare terrore. La parola di cui Aristotele si serve è «timore» (*Furcht*). «La tragedia» egli dice, «deve suscitare pietà e timore», e non «pietà e terrore». È vero, il terrore è un genere di timore: è un timore improvviso, che ci sorprende ad un tratto. Ma è proprio questo carattere di subitaneità, di sorpresa, comune all' idea di terrore, che mostra chiaramente come coloro i quali hanno

introdotto questo termine al posto di « timore », non hanno capito a quale timore Aristotele alludesse. — Preparandomi ad affrontare un cammino che può condurre molto lontano, mi si permetta una piccola digressione.

Si prova pietà — dice Aristotele — per una persona la quale sia immeritatamente colpita da sventura, si prova terrore per una persona la quale abbia parecchi punti di somiglianza con noi.... cosicché, dunque, i casi come questo non potranno mai avere niente né di pietoso né di teribile.

I moderni commentatori e traduttori hanno trasformato il timore in terrore e con l'aiuto di questo scambio di termini, hanno posto al filosofo i più strani problemi del mondo.

Ne scelgo uno fra i tanti. « Non ci si è potuti mettere d'accordo », egli dice, « sulla spiegazione del concetto di terrore e, in effetti, comunque la si consideri, essa contiene un elemento di troppo, che le toglie l'universalità e la restringe in limiti eccessivamente angusti. Se con l'aggiunta: ' una persona la quale abbia parecchi punti di somiglianza con noi ' Aristotele ha inteso alludere unicamente alla somiglianza generica di tutti gli uomini fra loro, poiché e attore e spettatore sono entrambi uomini (anche se infinitamente diversi quanto a carattere, dignità e rango), l'aggiunta era superflua, in quanto la cosa s' intendeva da sé. Ma se egli era dell'opinione che solo individui virtuosi, o che comunque mostrassero un vizio scusabile, possono suscitare il terrore, allora aveva torto, perché contro di lui stanno la ragione e l'esperienza. Il terrore nasce senza dubbio dal sentimento (*Gefühl*) dell'umanità; giacché ognuno gli è sottoposto, e ognuno, in virtù di questo sentimento, si commuove vedendo un altro uomo nella disgrazia. È ben possibile che qualcuno lo voglia rinnegare, ma ciò vorrebbe dire rinnegare a un tempo i propri sentimenti (*Empfindungen*) naturali, e sarebbe, quindi, un vanto sciocco, ispirato da cattivi princìpi. — Infatti, anche se vedessimo piombare nella disgrazia una persona malvagia che ha attirato la nostra attenzione, noi non penseremmo più ai suoi vizi, ma vedremmo in lui soltanto un nostro simile. Lo spettacolo della miseria del prossimo provoca, generalmente, la nostra tristezza, e l' improvviso senso di mestizia che ne consegue è, appunto, il terrore ».

Molto bene; ma, soltanto, a sproposito! Giacché, cosa si dimostra così contro Aristotele ? Nulla. Aristotele non pensa affatto a questo terrore quando parla del timore che potremmo provare per una disgrazia che capitasse a un nostro simile. Questo terrore, che ci assale alla vista di una improvvisa disgrazia che sta abbattendosi su un altro individuo, è un terrore pieno di compassione, e, di conseguenza, si trova già compreso nella pietà. Aristotele non direbbe « pietà e timore », se per timore intendesse una semplice modificazione della pietà.

« La pietà (*Mitleid*) — dice l'autore dei *Briefe über die Empfindungen* [M. Mendelssohn] — è un sentimento misto (*vermischte Empfindung*), in cui c' è l'affetto (*Liebe*) per qualcosa (*Gegenstand*) e la pena che ispira la sua disgrazia. I moti, attraverso i quali la pietà si manifesta, sono diversi dai semplici sintomi dell'amore e della pena, perché la pena è un fenomeno sensibile (*Erscheinung*). Ma quante apparenze diverse può assumere questo fenomeno! Basta mutare soltanto la determinazione di tempo, perché la compassione si manifesti subito in guise diverse. Quando Elettra piange sull'urna che raccoglie le ceneri del fratello noi siamo invasi da una pietosa tristezza; ella, infatti, considera la sua disgrazia come compiuta, e piange, dunque, qualcosa che ha perduto. Ciò che noi proviamo vedendo le sofferenze di Filottete è ancora pietà, ma di altro genere; perché le torture che questo valoroso sopporta sono presenti, e lo tormentano proprio sotto i nostri occhi. Ma quando Edipo viene folgorato dall' improvvisa rivelazione del gran segreto; quando Monime trema nel veder scolorirsi il volto del geloso Mitridate; quando la virtuosa Desdemona viene presa dall' inquietudine nell'ascoltare Otello, fino a quel momento così dolce, parlarle in un tono tanto minaccioso: noi, che cosa proviamo? Sempre e ancora compassione! Ma saranno un orrore, un timore e un terrore pietosi. Sono diverse le reazioni, ma l'essenza delle sensazioni è sempre la medesima. Poiché l'amore è sempre accompagnato dalla disposizione di sostituirci alla persona amata, noi partecipiamo a tutti i suoi dolori, e questo è ciò che molto appropriatamente si chiama compassione (*Mitleiden*). Perché, dunque, la compassione non potrebbe nascere anche dal timore, dal terrore, dalla collera, dalla gelosia, dal desiderio di vendetta, e in genere da ogni specie di sgradevole (*unangenehm*) sentimento, l' invidia non esclusa?.... Si capisce, così, come la gran parte dei critici abbia avuto torto nel dividere le passioni tragiche in terrore e pietà. Terrore e pietà! Ma nel teatro il terrore non è forse una specie di pietà? Per chi prova lo spettatore un senso di spavento, quando vede Merope estrarre il pugnale per uccidere suo figlio? Evidentemente non per se stesso, ma per Egisto, che desideriamo sia conservato in vita, e per la regina, che nel suo errore lo scambia con l'assassino del figlio medesimo. Se noi, però, vogliamo chiamare pietà unicamente il dolore per la disgrazia che ha colpito un altro bisogna distinguere dalla pietà propriamente detta non solo il terrore, ma tutte le altre passioni (*Leidenschaften*) che proviamo per "simpatia" ».

[*Travisamenti del pensiero aristotelico in Corneille*]

19 gennaio 1786

LXXV. Queste idee sono così giuste, così chiare, così lampanti che, ci sembra, avrebbero potuto e dovuto essere patrimonio di tutti. Non è, però,

mia intenzione attribuire all'antico filosofo le penetranti osservazioni del filosofo moderno: conosco troppo bene i meriti che quest'ultimo si è acquistati con la teoria delle sensazioni miste (*vermischte Empfindungen*), di cui egli solo è il vero autore. Ma è probabile che Aristotele abbia vagamente sentito nel suo insieme quanto Mendelssohn ha così mirabilmente analizzato. Questo almeno non si può negare: o Aristotele ha creduto che la tragedia non potesse né dovesse suscitare altro che la pietà propriamente detta, cioè il dispiacere per il male (*das gegenwärtige Uebel*) che capita agli altri (ciò che è poco probabile), oppure ha significato, con il termine « pietà », tutte le passioni (*Leidenschaften*) che dividiamo col prossimo.

Giacché non è stato di sicuro Aristotele a operare questa distinzione, giustamente biasimata, delle passioni tragiche in pietà e in terrore. Egli è stato male interpretato e mal tradotto. Egli parla di pietà e timore, non di pietà e terrore; e il timore di cui parla, non è il sentimento suscitato in noi dal malanno che minaccia un altro, ma quello che sorge in noi per noi stessi, in virtù della somiglianza che esiste fra noi e la persona colpita dalla disgrazia: è il timore di divenire anche noi oggetto di pietà. In una parola, questo timore non è altro che la pietà estesa a noi stessi.

Aristotele va sempre spiegato con Aristotele. Se qualcuno desidera darci un nuovo commento della *Poetica* che superi quello di Dacier, gli consiglio, anzitutto, di leggersi da cima a fondo le opere del filosofo; vi troverà le soluzioni alle difficoltà della *Poetica*, là dove meno se lo aspetterebbe; ma è necessario, prima di ogni altra cosa, che studi la *Retorica* e l'*Etica*. Si dovrebbe pensare che gli scolastici, che sapevano Aristotele a memoria, avessero già trovato queste soluzioni da molto tempo; ma la *Poetica*, di tutti i suoi scritti, era quello di cui meno si occupavano. D'altra parte, essi mancavano di quelle conoscenze, senza le quali queste soluzioni non potevano venir messe a frutto; ignoravano il teatro e i suoi capolavori.

La vera definizione di questo timore, che Aristotele aggiunge alla pietà tragica, si trova nel II libro, capitoli V e VIII, della *Retorica*. Non era difficile ricordarsene; eppure quasi nessuno dei suoi commentatori se n'è ricordato, o quanto meno non ne ha fatto l'uso più opportuno. Giacché anche coloro che senza di essi hanno compreso come questo timore non sia il terrore pietoso, avrebbero pure imparato il motivo che spinge qui lo Stagirita a congiungere pietà e timore, e solo il timore e non un'altra passione, oppure più passioni. Essi non lo sanno; e io vorrei proprio sapere quale risposta sarebbero in grado di darci, se si domandasse loro perché, ad esempio, la tragedia non possa suscitare pietà e meraviglia (*Bewunderung*) invece di pietà e timore.

Ora, tutto si fonda sull'idea che Aristotele si è fatta della pietà. Egli

credeva che il male, che diviene oggetto della nostra pietà, dovesse essere di natura tale, da costituire un motivo di timore per noi stessi o per i nostri cari. Là dove questo timore non c' è, non ci può essere nemmeno la pietà. Infatti, né chi rimane così gravemente colpito dalla disgrazia, che non teme più nulla per sé: né chi si crede tanto felice, da non comprendere come potrebbe venir raggiunto dall' infelicità; né chi è in preda alla più profonda disperazione; né, infine, il presuntuoso provano compassione per gli altri. Aristotele, dunque, spiega l'oggetto del timore e quello della pietà uno per mezzo dell'altro. Egli dice: «Noi temiamo tutto ciò che provocherebbe la nostra pietà se accadesse ad un altro; e riconosciamo degno di pietà tutto ciò di cui avremmo timore, se ci vedessimo minacciati». Non basta, dunque, che l' infelice, per commuoverci, non meriti la sua disgrazia, anche se essa gli è capitata per una sua qualche debolezza; la sua innocenza perseguitata, o piuttosto il suo errore troppo brutalmente punito, sarebbero per noi privi di significato e non avrebbero il potere di suscitare la nostra pietà, se noi non vedessimo la possibilità di venir colpiti dalla medesima disgrazia. Ma questa possibilità si verifica e può attingere un alto grado di verisimiglianza, quando il protagonista non è migliore di noi, quando esige e pensa proprio come avremmo fatto, o come crediamo che ci saremmo comportati noi: in una parola, quando l'autore ce lo rappresenta come un tipo in tutto simile a noi. Questa rassomiglianza alimenta il nostro timore di subire una sorte analoga, ed è proprio tale timore che porta a maturazione, per così dire, la pietà.

Ecco quel che Aristotele pensava della pietà, e ciò spiega la ragione per cui egli l' ha posta, nella sua definizione della tragedia, accanto al timore. Egli non ha presentato quest'ultimo come una passione particolare e indipendente della pietà, che potesse esser suscitata o no con quella, e viceversa (l'errore di Corneille), ma ha riunito quelle due passioni perché, secondo la sua definizione della pietà, essa implica necessariamente il timore, e perché nulla suscita la nostra pietà che non possa, nel medesimo tempo, provocare il nostro timore.

Corneille aveva già scritto tutti i suoi lavori, quando iniziò il commento alla *Poetica* di Aristotele. Aveva lavorato per il teatro cinquant'anni, e con una simile esperienza avrebbe potuto dirci senz'altro delle cose interessantissime su questo antico codice drammatico, se lo avesse consultato con maggior cura durante il lavoro. Ma pare che egli lo abbia fatto solo tenendo l'occhio alle regole meccaniche dell'arte. Per quanto riguarda le regole più essenziali, invece, egli non se ne è preoccupato; e alla fine, accorgendosi di averle trasgredite, ma non volendo riconoscerlo, cercò di giustificarsi, appunto, con questo commento, e fece dire al suo preteso maestro cose, a cui egli non aveva mai pensato.

Corneille ha portato in teatro dei martiri; e li ha rappresentati come i personaggi più perfetti e irreprensibili; d'altra parte, egli ha dipinto mostri nefandi come Prusia, Foca e Cleopatra. Ma Aristotele dice che questi due generi (*Gattungen*) di personaggi non si convengono alla tragedia, perché non possono suscitare né pietà, né timore.) Cosa risponde Corneille? Come se la cava, senza che né la sua autorità, né quella di Aristotele debbano soffrire? Ah!, egli dice, « il est aisé de nous accommoder avec Aristote ».

« Nous n'avons qu'a dire que, par cette façon de s'énoncer, il n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble (à purger les passions); et qu'il suffit, selon lui, de l'un de deux (la pitié ou la crainte) pour faire cette purgation.... Cette explication — aggiunge poi — se trouvera autorisée par Aristote même si nous voulons bien peser la raison qu'il rend de l'exclusion de ces événements qu'il désapprouve dans la tragédie. Il ne dit jamais: "Celui-la n'y est pas propre parce qu'il n'excite pas la pitié et ne fait point naître de crainte; et cet autre n'y est pas soupportable parce qu'il n'excite que de la crainte et ne fait pas point naître de pitié"; mais il les rebute parce, dit-il, qu' "ils n'excitent ni pitié ni crainte"; et nous donne à connoître par là que c'est par le manque de l'un et de l'autre qu'ils ne lui plaisent pas, et que, s'ils produisoient l'une des deux, il ne leur refuseroit point son suffrage ».

[*L'autentica natura delle passioni tragiche*]

22 gennaio 1768

LXXVI. Ma questo è completamente falso!.... Non so abbastanza stupirmi che Dacier, prima così attento a tutte le violenze cui Corneille sottoponeva, a suo vantaggio, il testo di Aristotele, sia potuto passar sopra alla più grave di tutte. A dire il vero, come avrebbe potuto accorgersene, dal momento che non ha pensato di trar partito dalla definizione aristotelica della pietà?... Come ho già detto, ciò che Corneille immagina è completamente falso. Aristotele non ha potuto intenderla in quel modo, oppure bisognerebbe credere che egli abbia dimenticato le proprie definizioni e abbia potuto contraddirsi nel modo più evidente. Se, in base alla sua dottrina, l'infelicità altrui può ispirarci pietà solo ove temiamo per noi qualcosa di simile, egli non poteva contentarsi, nella tragedia, di un'azione che suscita la pietà e non il timore, perché considerava la cosa impossibile: azioni di questo genere per lui non esistono. Dal momento che un'azione è capace di suscitare la pietà, Aristotele credeva che questa dovesse necessariamente suscitare in noi anche il timore per noi stessi; o piuttosto che solo con il timore si genera la pietà. Ancor meno egli poteva figurarsi un'azione tragica

capace di suscitare in noi il timore per noi stessi senza muovere nel medesimo tempo la nostra pietà: perché era convinto che ogni male temuto per noi deve ispirare necessariamente anche la nostra pietà, dal momento che noi vediamo altri uomini minacciati o colpiti; ed è proprio il caso della tragedia, in cui tutto il male che temiamo non capita a noi ma ad altri.

È vero che Aristotele, parlando di azioni che non convengono alla tragedia, si serve alle volte di questa espressione: « esse non ispirano né la pietà né il timore ». Ma tanto peggio per Corneille, se si è lasciato ingannare dal « né-né »! Queste particelle disgiuntive non hanno sempre il valore che si dà loro. Perché, quando noi neghiamo a proposito di un solo oggetto due o tre cose, bisogna sapere se queste cose possono in realtà essere separate le une dalle altre come noi le dividiamo mediante l'astrazione e la formula simbolica; e se l'oggetto può sussistere quando lo si priva dell'una o dell'altra di queste qualità. Quando, per esempio, noi diciamo di una donna che ella non ha né bellezza né intelligenza, vogliamo dire che saremmo contenti se ella avesse almeno una delle due doti; perché l' intelligenza e la bellezza non sono separate solo nell'espressione, ma anche nella realtà. Ma quando noi diciamo: « Quest'uomo non crede né al cielo né all' inferno », significherebbe forse che saremmo soddisfatti se egli credesse solo a uno dei due, al cielo e non all' inferno, o viceversa ? No certamente. Perché chiunque creda a uno dei due, deve necessariamente credere all'altro: il cielo e l' inferno, la colpa e il premio, sono concetti relativi; se esiste uno esiste anche l'altro. Oppure, per cercare l'esempio in un'arte affine, se noi diciamo: « Questo quadro non vale nulla, non ha né disegno né colore » intendiamo dire che un buon quadro può mancare di una di queste qualità ?... La risposta è fin troppo chiara.

— Ma se la definizione che Aristotele dà della pietà fosse errata ? Non potremmo provare pietà per dei mali o delle disgrazie che non dobbiamo temere per noi ?

È vero: noi non abbiamo bisogno di temerlo, per affliggerci al male fisico di qualcosa (*Gegenstand*) che amiamo. Questo dispiacere deriva semplicemente dal pensiero di ciò che le manca, come l'amore nasce dalle qualità che essa possiede; la combinazione di questo piacere e dispiacere provoca quel sentimento misto che noi chiamiamo pietà.

Però non credo ancora, per questa ragione, di dover abbandonare la causa di Aristotele.

Infatti, anche se possiamo aver compassione degli altri senza temere per noi stessi, è incontestabile che la nostra pietà diviene molto più viva, più forte e più partecipe quando vi si mescola il timore. E cosa ci impedisce di ammettere che il sentimento misto che ci ispira la vista del male fisico

dell'oggetto amato non si sollevi ad un grado in cui meriti il nome di passione (*Affekt*), altro che quando viene ad aggiungersi il timore per noi stessi ?

Aristotele, effettivamente, lo ha ammesso. Egli considera la pietà non nei suoi impulsi iniziali, ma solo come passione (*Affekt*): non li nega, bensì nega alla scintilla il nome di fiamma. Moti pietosi che non si accompagnino al timore per noi stessi egli designa col termine « filantropia », e soltanto agli impulsi più forti di questa specie, congiunti al timore per noi stessi, dà il nome di pietà. Da un lato, dunque, afferma che l' infelicità di uno scellerato non suscita né la nostra pietà né il nostro timore; dall'altro, poi, ammette che possa generare in noi una certa commozione. Anche lo scellerato è pur sempre un uomo, un essere, che ad onta di tutte le sue imperfezioni morali ha però ancora qualità bastanti perché non si desideri la sua rovina, il suo annientamento e se ne provi quindi qualcosa che è simile alla pietà, gli elementi per così dire della pietà. Ma, come s' è già detto, Aristotele chiama questo sentimento pietoso non pietà, ma filantropia. Bisogna, dice egli, « che non vi siano rappresentati in atto di passare dalla infelicità alla felicità uomini malvagi, essendo questa, fra tutte, la cosa più aliena dallo spirito tragico, in quanto non possiede nessuno de' requisiti di cui la tragedia bisogna, e difatti né soddisfa il pubblico, né suscita alcun sentimento né di pietà, né di terrore; e finalmente.... neanche bisogna ch'ella rappresenti uomini estremamente malvagi cadere dalla felicità nella infelicità, perché, se anche una composizione siffatta potrebbe soddisfare per un certo rispetto il gusto del pubblico, non potrebbe però suscitare nessun sentimento né di pietà né di terrore ». Non conosco nulla di più generico e insulso della traduzione che normalmente s' incontra del termine « filantropia ». L'aggettivo del nome è reso in latino con « hominibus gratum », in francese con « ce que peut faire quelque plaisir » e in tedesco con « was Vergnügen machen kann ». Soltanto Goulston, a quanto mi risulta, non ha travisato il senso del filosofo, traducendo φιλάνθρωπον « quod humanitatis sensu tangat ». Giacché la filantropia, sulla quale anche l' infelicità di un malvagio avanza pretese, non va intesa come la gioia per la sua meritata punizione, ma come il senso compassionevole di umanità che si risveglia in noi nel momento in cui egli viene colpito, benché il suo dolore ci sia presentato come ben meritato. Curtius vorrebbe limitare solo a una particolare specie dei mali che possono raggiungerlo gli impulsi pietosi per un malvagio infelice. « I casi che colpiscono il colpevole », egli dice, « devono essere conseguenze del suo crimine per non suscitare in noi né pietà né terrore: giacché se lo colgono fortuitamente o senza che abbia colpa, egli conserva nel cuore del pubblico i privilegi dell'umanità e a questo titolo non si nega la pietà anche a un empio che soffra pur essendo innocente ». Ma Curtius non sembra aver riflettuto abbastanza, poiché, anche

quando l' infelicità che coglie il malvagio è una conseguenza diretta del suo crimine, noi non possiamo fare a meno di soffrire con lui nel contemplare questa infelicità medesima.

« Guardate — dice l'autore dei *Briefe über die Empfindungen* — la fitta folla che si raduna intorno a un condannato a morte. Essa è al corrente di tutte le atrocità commesse da questo criminale; ha orrore della sua condotta e forse di lui stesso. Ora egli, stravolto ed esanime, viene trascinato verso il patibolo atroce. Chi si fa strada tra il brulichio della folla, chi si alza sulla punta dei piedi, chi si arrampica sui tetti, per vedere i tratti della morte sfigurare il suo viso. La sentenza è stata pronunciata, il boia si avvicina: un attimo, e il suo destino sarà deciso. Con quanto ardore vorrebbero adesso i cuori di tutti che gli fosse perdonato! A lui? All'oggetto del loro orrore, che un momento prima avrebbero essi stessi condannato a morte? Perché ora un raggio di umanità si fa di nuovo luce in loro? Non è l'avvicinarsi della pena, l' istante della più terribile sofferenza fisica che ci riconciliano, per così dire, con un ribaldo e gli conquistano il nostro affetto? Senza di esso noi non potremmo sentire pietà per il suo destino ».

Ed io aggiungo: proprio questo affetto verso i nostri simili, che mai possiamo perdere del tutto, che sotto la cenere, di cui lo ricoprono altri più forti sentimenti, continua a bruciare inestinguibile e solo attende per così dire un favorevole colpo di vento, un soffio di infelicità, sofferenza, rovina per divampare nella fiamma della compassione: è proprio questo affetto che Aristotele intende quando parla di « filantropia ». Abbiamo perciò ragione di sussumerlo sotto il concetto di pietà; ma d'altra parte neppure Aristotele aveva torto a dargli un nome particolare per distinguerlo — come s' è detto — dal grado supremo dei sentimenti pietosi, in cui essi, mescolandosi un verosimile timore per noi stessi, divengono una passione.

[*Interpretazione razionalistica dalla catarsi*]

26 gennaio 1768

LXXVII. Qui occorre prevenire ancora un'obbiezione. Se per Aristotele il concetto di pietà (*Affekt des Mitleids*) era tale, per cui esso si collegava necessariamente a quello del timore, che bisogno c'era di ricordare anche quest'ultimo? Il termine « pietà » lo comprendeva già in se stesso, e quindi sarebbe bastato dire: la tragedia deve purificare la nostra passione attraverso la pietà. Infatti, l'aggiunta del timore non dice nulla di più, e anzi contribuisce a rendere il significato dubbio e incerto.

Ora, io rispondo: se Aristotele si fosse voluto limitare a insegnarci quali passioni la tragedia possa e debba suscitare, avrebbe potuto risparmiarsi poiché nessun filosofo fu più di lui parco di parole. Ma egli volle anche insegnarci quali passioni dovessero venir purificate in noi mediante quelle che esplodevano nella tragedia: e perciò dové accennare in modo esplicito al timore. Infatti, benché secondo lui la pietà non possa esistere, fuori o dentro il teatro, senza il timore per noi stessi, e benché esso sia una componente necessaria di quella: tuttavia non vale la reciproca, onde la pietà per altri non è una componente del timore per noi. Non appena la tragedia si è conclusa, cessa la nostra pietà, e nulla più resta in noi della provata commozione, se non il verisimile timore che il male, al quale abbiamo assistito, suscita per le nostre persone. Esso continua a operare in noi, e come, quale componente della pietà, ha contribuito a purificare quest'ultima, così ora, quale passione vivente di vita propria, contribuisce a purificare se stesso. Di conseguenza, per dimostrare che esso può riuscire a tanto e che realmente vi riesce, Aristotele ritenne necessario ricordarlo in modo esplicito.

È incontestabile che Aristotele non ha voluto dare una rigorosa definizione logica della tragedia: egli, infatti, invece di limitarsi alle caratteristiche essenziali di questa, si è richiamato anche a talune contingenti, spinto di necessità dall'uso che allora se ne faceva. Prescindendo da quest'ultime e condensando le prime, resta una sola spiegazione perfettamente esatta: e cioè, in una parola, che la tragedia è una composizione poetica che suscita pietà. In base al genere essa è imitazione di un'azione, come l'epos e la commedia, ma in base alla specie è imitazione di un'azione pietosa (*mitleidswürdig*). Da questi due concetti derivano tutte le regole che la governano e addirittura la sua forma drammatica.

Forse quest'ultimo punto potrebbe esser messo in dubbio: ma non mi sembra che a nessun critico sia anche venuto solo in mente di tentarlo. Tutti accettano la forma drammatica della tragedia come qualcosa di dato, che è così perché non è altrimenti, e che si lascia stare perché si pensa che vada bene. Solo Aristotele ne ha indagato la causa, per altro più presupponendola che non indicandola esplicitamente nella sua definizione. « Tragedia è mimèsi di un'azione la quale, non in forma narrativa, ma mediante pietà e timore, purifica l'animo da queste e siffatte passioni ». Così egli afferma testualmente E chi non si stupirebbe dello strano contrasto: in forma non narrativa, ma mediante pietà e timore? Pietà e timore sono i mezzi di cui la tragedia fa uso per raggiungere il proprio scopo; e la narrazione può riferirsi soltanto al modo e alla maniera di servirsi o meno di questi mezzi. Non pare, dunque, che qui Aristotele abbia fatto un salto? Non pare che qui manchi chiaramente il vero opposto della narrazione, ossia la forma drammatica? Ma

come si comportano i traduttori di fronte a questa lacuna? Alcuni la evitano con circospezione, altri invece la colmano, ma solo di parole. Tutti sono comunque concordi nel sostenere che è stata semplicemente saltata una copula, la quale può ben essere trascurata quando si tratti in primo luogo di riferire il pensiero del filosofo. Dacier traduce: « D'une action qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur etc. »; e Curtius: « Einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt ». Molto bene! Entrambi dicono ciò che Aristotele vuol dire, solo non lo dicono con le medesime parole. Ma intanto si tratta proprio di questo; e in realtà non è stata trascurata nessuna copula. In breve, ecco come stanno le cose: Aristotele osservò che la pietà richiedeva un male presente, al quale avremmo potuto partecipare assai più che a uno già passato da lungo tempo oppure destinato a verificarsi in un lontano futuro; e che, di conseguenza, era necessario raffigurare l'azione, con la quale s'intendeva suscitare pietà, non come passata, cioè in forma narrativa, ma come attuale, dunque in forma drammatica. E solo il fatto che la nostra pietà viene sollecitata poco o nulla dal racconto, e quasi esclusivamente dalla visione diretta e immediata (*gegenwärtige Anschauung*), solo questo fatto lo autorizzò a porre, nella definizione, in luogo della « forma della cosa » la cosa stessa, in quanto passibile di quell'unica forma. Se egli avesse ritenuto possibile che la nostra compassione si destasse con il racconto, sarebbe stato un errore dire: « in forma non narrativa, ma mediante pietà e timore ». Invece, poiché era convinto che pietà e timore, nella mimèsi, si potessero suscitare unicamente attraverso la forma drammatica, così era lecito ch'egli si servisse di un simile passaggio ellittico. (Per questo punto rimando al cap. 9, l. II, della *Retorica*).

Per quanto riguarda, infine, lo scopo morale che Aristotele assegna alla tragedia, e che ritenne necessario nella definizione della medesima, sono troppo note le dispute sorte specialmente in tempi recenti. Io confido, comunque, di poter dimostrare che coloro i quali hanno assunto una posizione negativa non hanno compreso Aristotele, sostituendo il pensiero di lui con il proprio ancor prima d'avere assodato quale fosse il suo: combattono strane idee create da loro stessi e s'immaginano di confutare incontrovertibilmente lo Stagirita mentre, in realtà, distruggono le loro cervellotiche fantasie. Non posso qui entrare in un esame particolareggiato della questione: mi siano concesse solo due osservazioni, perché non sembri che io parli senza fondamento.

1) Essi fanno dire ad Aristotele: « La tragedia, per mezzo del timore e della pietà, deve liberarci dagli errori delle passioni rappresentate ». Delle

passioni rappresentate? Dunque, quando per brama, ambizione, amore o ira al protagonista capita una disgrazia, scopo della tragedia sarebbe quello di purificare noi dalla brama, dall'ambizione, dall'amore o dall' ira? Aristotele non ha mai pensato questo. Quei signori hanno perciò un bel combattere: la loro fantasia trasforma mulini a vento in giganti, sui quali essi si precipitano certi della vittoria senza rivoltarsi verso Sancio che, fornito di sano buon senso, in sella al suo più cauto cavallo, grida loro di non affrettarsi e di aprire prima bene gli occhi. Aristotele dice: «τῶν τοιούτων παθημάτων», che non significa «delle passioni rappresentate», ma «di queste e di simili passioni», oppure «delle passioni suscitate». Il τοιούτων si riferisce unicamente al «pietà e timore» che precede; la tragedia deve provocare la nostra pietà e il nostro timore per purificare soltanto simili passioni, non tutte le passioni senza distinzione alcuna. Egli dice però τοιούτων e non τούτων; egli dice «di queste e simili» e non semplicemente «di queste», allo scopo di indicare che per «pietà» non s' intende soltanto la pietà propriamente detta, ma ogni sentimento filantropico in generale, e per «timore» non soltanto la ripugnanza a un male che ci sovrasta, ma ogni altro sentimento analogo, anche la ripugnanza a un male, afflizione e dolore presenti o passati. In questo senso più ampio dei termini la pietà e il timore suscitati dalla tragedia devono purificare la nostra pietà e il nostro timore: ma solo queste passioni, e non altre. Certo, in una tragedia possono trovar posto insegnamenti ed esempi utili a purificare anche altre passioni; questi, però, non sono il suo scopo, ma, semmai, elementi ch'essa ha in comune con l'epos e la commedia, in quanto opera poetica, imitazione di un'azione in generale, e non in quanto tragedia, imitazione di un'azione pietosa in particolare. Tutti indistintamente i generi poetici devono edificarci: è deplorevole dover perdere tempo a dimostrarlo, e ancor più deplorevole l'esistenza di poeti che ne dubitano. Ma i generi non possono correggere tutti i nostri difetti, o almeno non allo stesso modo; il fine reale di ognuno sta però là, dove meglio di ogni altro esso può correggerli.

29 gennaio 1768

LXXVIII. 2) Poiché gli avversari di Aristotele non considerarono quali passioni propriamente egli voleva che venissero purificate in noi mediante la pietà e il timore, era naturale che si sbagliassero anche nella interpretazione del concetto di catarsi. Al termine della *Politica*, dove discorre della purificazione delle passioni mediante la musica, Aristotele promette di trattarne più estesamente nella *Poetica*; «et c'est ce qui fait» dice Corneille, «que la plupart de ses interprètes veulent que nous n'ayons pas ce traité entier, parce que nous n'y voyons rien du tout sur cette matière». Nulla

affatto? Per parte mia, credo che già in quel molto o poco rimastoci della *Poetica* si possa trovare tutto quanto egli poteva ritener necessario spiegare a chi non fosse completamente digiuno della sua filosofia. Corneille stesso notò un passo, che secondo la sua opinione potrebbe gettar luce sufficiente per scoprire il modo e la maniera in cui avviene, nella tragedia, la purificazione delle passioni: là dove Aristotele dice che «la pietà richiede qualcuno che soffra senza meritarlo; il timore, un nostro simile». Il passo è realmente molto importante, solo che Corneille ne ha fatto un uso errato, e non poteva altrimenti, avendo già in mente il concetto di catarsi in generale.

«La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblabes nous porte — dice egli — à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte, au désir de l'éviter; et ce désir, à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les persones que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause».

Ma questo discorso, che tramuta il timore in mero strumento onde la pietà opera la catarsi, è falso e non rispecchia il pensiero di Aristotele, poiché altrimenti la tragedia potrebbe purificare tutte le passioni, tranne le due a cui egli esplicitamente si limita. Essa sarebbe in grado di purificare dall' ira, dalla brama, dall' invidia, dall'ambizione, dall'odio e dall'amore, a seconda delle passioni che hanno attirato la sventura sul capo dei personaggi cui si svolge la nostra pietà; ma dovrebbe tralasciare la pietà e il timore, poiché queste sono passioni che proviamo noi, e non i personaggi, passioni mediante le quali i personaggi giungono a commuoverci, non quelle che attirano su di loro le sciagure. Potrebbe senza dubbio darsi un lavoro in cui si verificasse una tale coincidenza, un lavoro, cioè, dove la persona verso cui si dirige la nostra pietà precipita nella disgrazia a causa di una pietà o un timore male intesi: ma io non lo conosco. Eppure un simile lavoro sarebbe l'unico in cui, stando alle affermazioni di Corneille, accadrebbe ciò che Aristotele vuole che accada in ogni tragedia; e tuttavia nemmeno nel modo che egli richiede. Esso sarebbe per così dire il punto d' incontro di due rette convergenti, destinate a non incontrarsi mai più. Dacier non ebbe modo di stravolgere a tal punto il pensiero d'Aristotele. Egli fu costretto a porre maggior attenzione alle parole del suo autore: e queste dicono in maniera troppo esplicita che la nostra pietà e il nostro timore devono venir purificati dalla pietà e dal timore della tragedia. Ma poiché egli era senza dubbio convinto che la utilità della tragedia sarebbe stata assai scarsa se si fosse limitata a questo, si lasciò sviare dall' interpretazione di Corneille sino ad attribuire alla tra-

gedia la catarsi di tutte le restanti passioni. Ora, come Corneille dal canto suo la negava e recava esempi per dimostrare che essa era più un bel pensiero che una realtà, così anch'egli si vide costretto a usare quei medesimi esempi, trovandosi poi ridotto talmente a mal partito, da dover compiere i più violenti contorcimenti per trarsi d'impaccio col suo Aristotele. Ho detto «il suo Aristotele», poiché quello vero non ha certo bisogno di tali contorcimenti. Lo Stagirita — lo ripetiamo ancora una volta — pensando alle passioni che debbono purificare la pietà e il timore della tragedia, ha inteso riferirsi solo ed esclusivamente alla nostra pietà e al nostro timore; e gli è del tutto indifferente, se la tragedia contribuisca poco o molto alla purificazione delle altre passioni. Dacier avrebbe dovuto attenersi a quella prima definizione di catarsi, pur attribuendole un più complesso significato.

«Voyons — egli dice — comment la tragédie excite en nous la terreur et la compassion pour les purger; cela n'est pas bien difficile. Elle les excite en nous mettant devant les yeux les malheurs que nos semblables se sont attirés par des fautes involontaires, et elle les purge en nous rendant ces mêmes malheurs familiers; car elle nous apprend par là à ne les pas trop craindre et à n'en être pas trop touchés quand ils arrivent véritablement.... Elle prépare les hommes à supporter courageusement tous les accidents les plus fâcheux et elle dispose les plus misérables à se trouver heureux en comparant leurs malheurs avec ceux que la tragédie leurs représente. En quelque état qu'un homme puisse être, quand il verra un Oedipe, un Philoctète, un Oreste, il ne pourra s'empêcher de trouver ses maux légers auprès des leurs».

Certo, una definizione del genere non può essere costata a Dacier molta fatica: la trovò, infatti, parola per parola, in uno stoico che non perdeva mai di vista l'*apatheia*. Ora, senza obbiettargli che il sentimento della propria sciagura non sopporta troppo accanto a sé la compassione, e che, di conseguenza, nello sciagurato in cui non può nascere la pietà non può avvenire neppure la catarsi o il lenimento del suo affanno, voglio dargli per buono tutto ciò che afferma. Solo, vorrei domandare: qual è il contenuto preciso di queste affermazioni? Dice egli forse più che non sostenere la purificazione del timore attraverso la pietà? No certo; e questa non sarebbe neppure la quarta parte dell'istanza aristotelica. Infatti, quando Aristotele afferma che la tragedia suscita pietà e timore al fine di purificarli, chi non vede che siamo di fronte a una tesi ben più complessa di quanto Dacier vi voglia far credere nella sua delucidazione? Giacché, in base alle diverse combinazioni dei concetti, chiunque desideri esaurire fino in fondo il senso del passo aristotelico

deve dimostrare particolarmente: 1°) come la pietà tragica possa purificare, e realmente purifichi, la nostra pietà; 2°) come il timore tragico possa purificare, e realmente purifichi, il nostro timore; 3°) come la pietà tragica possa purificare, e realmente purifichi, il nostro timore; e infine 4°) come il timore tragico possa purificare, e realmente purifichi, la nostra pietà. Dacier, però, si è tenuto soltanto al terzo punto, e per giunta chiarendolo male e solo a metà. Infatti, chi ha cercato di farsi un concetto esatto e compiuto della catarsi aristotelica, troverà che ognuno di quei quattro punti prevede una duplice possibilità. In breve: poiché questa catarsi si fonda unicamente sulla trasformazione delle passioni in disposizioni virtuose, e d'altra parte, secondo il nostro filosofo, ogni virtù riposa nel giusto mezzo fra due estremi, bisogna che la tragedia, se deve trasformare la nostra pietà in virtù, sia in grado di purificarsi da entrambi gli estremi di questa pietà (lo stesso dicasi per il timore). La pietà tragica, in considerazione del timore, non deve purificare soltanto l'anima di chi si mostra troppo compassionevole, ma anche di chi si dimostra tale troppo poco; analogamente il timore tragico, in considerazione della pietà, non deve purificare soltanto l'anima di chi non teme nessuna sciagura, ma anche di chi si preoccupa per ogni minima sciagura, sia pure la più lontana e inverosimile. D'altra parte la pietà tragica, in ordine al timore, deve ovviare a chi ne prova troppo e a chi ne prova troppo poco; e viceversa. Tuttavia Dacier, come s' è visto, ha solo dimostrato che la pietà tragica modera il nostro eccessivo timore, e non il modo onde sopperire alla sua totale mancanza o elevarne a un più salutare grado il livello di quanti sono scarsamente portati a sentirla (senza contare che avrebbe dovuto dimostrare anche il resto). Gli studiosi venuti dopo di lui non si sono affatto preoccupati d' integrare ciò che egli aveva lasciato incompleto, ma invece, allo scopo di porre fuori questione (secondo il loro pensiero) l'utilità della tragedia, hanno tirato in ballo argomenti che si adattano solo alla poesia in generale, ma non davvero alla tragedia in quanto tale: ad esempio, che essa dovrebbe alimentare e irrobustire gli impulsi dell'uomo, suscitare amore per la virtù e odio contro il vizio, ecc. Ma qual è il componimento poetico che non dovrebbe proporsi un simile scopo? Ma se è così, esso non può costituire un carattere distintivo della tragedia; e dunque occorre cercarlo altrove.

(Trad. P. Chiarini, Bari, Laterza, 1956, pp. 327-47).

V

VICO E KANT

1. *La filosofia del linguaggio di G. B. Vico.* Fuori dagli schemi degli autori fin qui studiati si era sviluppato il pensiero estetico di G. B. Vico, che, proprio per la sua originalità e la sua eccezionale funzione nella storia dell'estetica settecentesca, abbiamo atteso a trattare sin qui, dove intendiamo collegarlo con Kant, di cui è per più di un aspetto precursore. Due sono i punti fondamentali del suo pensiero estetico: la teoria del linguaggio come creatività, e la distinzione dell'ingegno come poesia dalla ragione come filosofia. Siccome quest'ultimo punto è sostanzialmente derivato dal primo, è bene che una considerazione del pensiero estetico del Vico parta preliminarmente dalla sua filosofia del linguaggio.

La nuova teoria linguistica vichiana, secondo cui linguaggio è l'opera della potenza creatrice della fantasia fu raggiunta dal Vico attraverso una lenta maturazione, segnata da tappe successive. Scrive il Pagliaro: « Lo sforzo o, se si vuole, lo stento del Vico, è in rapporto al peso enorme della tradizione che egli deve sommuovere, per collocare alla base del conoscere un principio del tutto nuovo e contrario. Tale tradizione è fondata sulla formula indiscussa che la ragione è il metro conoscitivo così della realtà naturale come della realtà umana, perché l'una e l'altra sono prodotto di ragione » [1]. Di contro alla tradizione razionalistica e analitica, il Vico cercò invece una spiegazione genetica del segno linguistico, riconducendolo al fattore intuitivo-fantastico anziché a quello logico-intellettuale.

La prima tappa di questa nuova concezione linguistica è fornita dal *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, apparso nel 1710. In esso, se pur ancora in chiave intellettualistica, appare però già l'idea della creatività umana operante nel linguaggio. Il Caramella ha individuato « due principali dottrine, l'una metafisica e l'altra metodica, del *De antiquissima italorum sapientia*: 1°) che, in generale, l'idea è il principio generatore delle cose molteplici in cui si fa materia e natura: e questa relazione tipica fra unità e molteplicità è fisica, e l'altra metodica, del *De antiquissima italorum sapientia*: 2°) che la parola dotta, come quelle di cui abbonda la lingua latina, si deve riportare in ogni caso a una sua storia primordiale o tradizionale, in cui la parola stessa ha un significato pregnante e mitico, che in seguito sarà riconoscibile come pensie-

[1] A. Pagliaro, *La dottrina linguistica di G. B. Vico*, Roma 1959, p. 383.

ro »[1]. Quest' idea si specifica meglio nell'opera *De universi iuris principio et fine uno* del 1720. In esso la lingua delle origini viene qualificata come *heroica*, in quanto alle origini operano appunto i fattori creativi dell'umanità.

Un ulteriore sviluppo raggiungono questi princìpi nel *De constantia iurisprudentis*, del 1721. Secondo questo nuovo scritto vichiano nei primordi della creazione linguistica non opera la ragione, bensì l' *ingenium*. Cioè, per ricostruire la genesi della lingua primordiale, Vico proietta nel passato quelli che nel presente sono i fattori di innovazione, cioè l' ingegno e la fantasia. È quindi una creatività poetica quella che caratterizza i primordi del linguaggio.

La *Scienza nuova prima*, apparsa nel 1725, codifica scientificamente questi nuovi princìpi. Il suo « primo principio », come dice Vico stesso, è quello che i « caratteri poetici » siano stati « gli elementi delle lingue con le quali parlarono le priore nazioni gentili » (ed. Nic., p. 262). Questo procedere poetico si concretizza, per il Vico, nei famosi « tropi poetici ». Tre sono i tipi principali di traslati linguistici a cui corrispondono tre diverse fasi del linguaggio poetico: la metonimica, la sineddoche e la metafora: ad esse corrispondono le tre diverse lingue dell'umanità: la lingua divina, la lingua eroica, e la lingua dei « parlari convenuti ».

Nella *Scienza Nuova seconda*, infine, si concretizza la famosa « discoverta » estetica vichiana: cioè la scoperta che l' invenzione dell'espressione linguistica è un fatto appartenente alla poesia: « Principio di tal'origini e di lingue e di lettere si truova essere stato ch' i primi popoli della genialità, per una dimostrata necessità di natura, furon poeti, i quali parlarono per caratteri poetici » (ed. Nic., p. 34). Perciò la creazione della parola non è più, per il Vico, una finzione o un atto intenzionale, ma è invece prodotto di un'originale spontaneità.

L' importanza di questa nuova filosofia del linguaggio è evidente. Ed essa trova subito la sua immediata applicazione nella filosofia del mito. Come ha notato il Pagliaro, « una volta postulato il principio che la coscienza arcaica primitiva si pone di fronte alla natura come moto affettivo e fantastico e non razionale, la interpretazione del mito dovrà, a maggior ragione che non quella del segno linguistico, fondarsi su tale principio »[2]. Si attua quindi una nuova interpretazione anche del mito, il quale non è più considerato analiticamente e intellettualisticamente, bensì fantasticamente e secondo un principio poetico-creativo.

2. *L'estetica di G. B. Vico.* Il secondo libro della *Scienza nuova seconda* è intitolato espressamente dal Vico *Della sapienza poetica*. Esso comprende tredici capitoli in cui il Vico cerca di abbozzare, sulla base della sua filosofia del linguaggio come creatività, tutto un sistema di dottrina dell'arte che, col termine baumgarteniano, si può ben definire l' « estetica » del Vico.

Il primo capitolo tratta della sapienza poetica in generale e dimostra come

[1] S. CARAMELLA, *L'estetica di G. B. Vico*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., II, pp. 785-874; v. p. 840.

[2] A. PAGLIARO, *op. cit.*, p. 461.

l'atteggiamento poetico del popolo primitivo derivi proprio dal suo atteggiamento conoscitivo. Da ciò il Vico deduce l'argomento del secondo capitolo, *Della metafisica poetica.* In esso si stabilisce il principio fondamentale per cui la poesia è una metafisica implicita, fantastica, intuitiva: « Adunque la sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette cominciare da una metafisica non ragionata ed astratta qual' è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovett'essere di tai primi uomini, siccome quelli ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie » (II, 2, 1). Questa poesia fu per essi essenzialmente « divina », perché, nel loro tentativo di immaginare « le cagioni delle cose », i popoli primitivi erano portati a conferire loro « l'essere di sostanze della propria lor idea » e quindi a ipostatizzare entità divine.

Di qui nacque quella che il Vico definisce la *logica poetica,* alla quale dedica il terzo capitolo. « Logica vien detta dalla voce λόγος, che prima e propriamente significò *favola,* che si trasportò in italiano *favella...,* la quale ne' tempi mutoli nacque mentale, che in un luogo d'oro dice Strabone essere stata innanzi della vocale o sia dell'articolata: onde λόγος significa *idea* e *parola* » (II, 3, 1). Da questa « logica poetica » deriva tutto il sistema espressivo in cui si articola la poesia e in cui si esprime l' « universale fantastico » dell'anima poetica. A proposito di esso ha bene osservato il Caramella: « Esso non è ancora una ' intuizione pura ', sebbene generato dalla stessa fonte, dalla fantasia produttiva: l' intuizione pura per il Vico appartiene alla ragione, è l'apporto che dà la fantasia alla " mente pura "; esso non è semplicemente la poesia, sebbene per il Vico non vi sia altra poesia, ma la coscienza logicamente determinata dell' immediata e irriflessa poesia » [1]. Per questo il Vico parla anche di una « morale poetica », alla quale dedica il quarto capitolo di questo libro.

I capitoli dal quinto al tredicesimo sono dedicati alle implicanze sociologiche, economiche, politiche, ecc. della visione poetica del mondo. Essi sono meno attinenti all'argomento estetico; però rientrano pur sempre in una concezione storicistico-sociologica della genesi della poesia. E l'aver sostituito il criterio genetico a quello analitico nello studio del fenomeno della poesia è certo la novità maggiore di questa trattazione del Vico; la quale si conclude addirittura con l' idea che nella poesia degli antichi sia già racchiusa in compendio tutta la sapienza del genere umano: « nelle [favole], com' in embrioni o matrici, si è discoverto essere stato abbozzato tutto il sapore riposto; che puossi dire dentro di quelle per sensi umani essere stati dalle nazioni rozzamente descritti i principii di questo mondo di scienze, il quale poi con raziocinii e con massime ci è stato schiarito dalla particolare riflessione de' dotti » (II, 13, 3).

Un corollario di questo secondo libro della *Scienza nuova seconda* è la *Discoverta del vero Omero,* che costituisce la maggior parte del terzo libro della stessa opera. In essa si ribadisce l' idea vichiana del carattere alogico e poetico della sapienza degli antichi, derivato dalla struttura stessa della natura umana. « Che i caratteri poetici, ne' quali consiste l'essenza delle favole, nacquero da necessità

[1] S. Caramella, *op. cit.,* p. 827.

di natura, incapace d'astrarne le forme e le proprietà da' subietti; e' 'n conseguenza, dovett'essere maniera di pensare d' intieri popoli, che fussero stati messi dentro tal necessità di natura, ch' è ne' tempi della loro maggior barbarie » (III, 5, 6). Il Pagliaro ha opportunamente sottolineato l' importanza di questo principio vichiano, anche nella sua applicazione ad Omero: « Attraverso queste considerazioni, il Vico ha guadagnato il principio che la grandezza della poesia omerica si debba spiegare con il suo carattere popolare, con la spontanea creatività che in essa si è tradotta: la validità delle figure di Achille e di Ulisse, come ' caratteri poetici ', è dovuta al fatto che esse erano state formate da tutta una nazione e portate al livello del sublime da ' fortissime immaginative ' » [1].

Il Vico fu consapevole dell'originalità e dell' importanza delle sue teorie. Con esse, egli dice (II, 2), « si rovescia tutto ciò che dell'origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotele, infine a' nostri Patrizi, Scaligeri e Castelvetri, ritrovatosi che per difetto d'umano raziocinio nacque la poesia ». In questa rivoluzione è già in germe l' idea kantiana dell'attribuire il senso del bello a una facoltà diversa dalla ragione e dalla pratica; senonché Kant doveva, a differenza di Vico, sfruttare la non piccola esperienza dell'estetica settecentesca inglese e tedesca, quale abbiamo studiato nel capitolo precedente.

3. *L'arte e il giudizio estetico nel pensiero di Kant.* È ormai cosa più volte ripetuta nella storia dell'estetica che Kant riprenda e prosegua il problema del Vico: il Croce, che sviluppa appunto quest' idea, ricorda che essa era già stata espressa sin nel 1811 dal Jacobi, assai prima quindi di essere teorizzata in Italia dallo Spaventa. Tuttavia, per quanto vera sia questa prospettiva, è vero anche però che quasi mezzo secolo separa la *Scienza nuova seconda*, apparsa nel 1744, dalla *Critica del giudizio* kantiana, apparsa nel 1790. Burke, Baumgarten, Lessing sono esperienze estranee al Vico e decisive invece per Kant; le quali spiegano quindi la nuova impostazione del problema dell'arte nel pensiero kantiano.

Il Menzer ha mostrato, nel suo importante studio sull'estetica kantiana [2], come essa si sia venuta formando attraverso un lento processo di sviluppo, di cui la *Critica del giudizio* rappresenta il coronamento. La prima opera estetica di Kant furono le *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, apparse nel 1764. Egli continuò poi le sue meditazioni in campo estetico ininterrottamente sino alla pubblicazione della *Critica del giudizio*, come appare dalle *Reflexionen* e dalle lettere. Il Menzer ha mostrato che in questi primi scritti Kant giunse alla idea di una « critica del gusto » basata sulla finalità senza scopo propria dell'arte attraverso la dottrina del gioco: tale dottrina, quindi, si rivela centrale al pensiero kantiano e giustifica lo sviluppo che ne fornirà lo Schiller. Mette conto di riportare i punti salienti della *Reflexion* 618, relativi a questa concezione dell'arte come gioco, nella traduzione compiuta dall'Alfieri: [3]

[1] A. Pagliaro, *op. cit.*, p. 471.
[2] P. Menzer, *Kants Aesthetik in ihrer Entwicklung*, Berlin 1952.
[3] V. E. Alfieri, *L'estetica dall' Illuminismo al Romanticismo fuori d' Italia*, cit., p. 661.

Da ciò dipende che tutte le facoltà dell'animo vengono impegnate in un armonico giuoco. Conseguentemente esse non devono essere di impedimento a se stesse e alla ragione, anche se (in questo giuoco) non sono promotrici di sviluppo.... La ragione distrugge il giuoco.... La poesia è il più bello di tutti i giuochi, in quanto noi impegnamo in essa tutte le facoltà pirituali.... La poesia non ha come scopo né le sensazioni (*Empfindungen*) né le intuizioni (*Anschauungen*) né nozioni (*Einsichten*), ma soltanto di porre in giuoco (*in Spiel zu setzen*) tutte le facoltà (*Kräfte*) e le tendenze (*Federn*) del nostro animo; le sue immagini (*Bilder*) non devono contribuire maggiormente all' intelligibilità (*zur Verständlichkeit*), bensì muovono vivacemente l' immaginazione (*die Einbildung lebhaft bewegen*).

Anche nella *Critica del giudizio* l'attività estetica è un'attività puramente contemplativa, che non è fondata su concetti e che dev'essere completamente disinteressata. Come è stato osservato, quest' idea kantiana non è molto originale: la si ritrova già, almeno, nell'estetica dell'empirismo inglese. « Cette idée centrale du Kantisme — nota il Nivelle[1] — n'est pas une invention de Kant. En esthétique, du moins, la ' revolution copernicienne ' — comme on appelle comunement la philosophie critique — était chose faite avant la *Critique du jugement* ».

Caratteri essenziali del giudizio estetico sono, per Kant, anzitutto il suo disinteresse, quindi la sua universalità. « Questo giudizio puramente soggettivo (estetico) dell'oggetto, o della rappresentazione con cui esso è dato, precede il piacere che si ha dall'oggetto, e il fondamento di questo piacere è nell'armonia delle facoltà di conoscere; ma su quell'universalità delle condizioni soggettive nel giudizio degli oggetti si fonda soltanto questa validità soggettiva universale del piacere, che noi leghiamo alla rappresentazione dell'oggetto che chiamiamo bello » (§ 9). In questo modo Kant ha teorizzato l' idea vichiana della alogicità della produzione estetica, collegandola con quelle esigenze relative al carattere universale del giudizio estetico che erano emerse nella filosofia tedesca del secolo diciottesimo.

4. *Il bello e il sublime nell'estetica kantiana.* L'estetica kantiana non è tanto una dottrina dell'arte quanto una dottrina del bello, giacché per Kant l'estetica studia essenzialmente il « giudizio » estetico. Anche il bello quindi non è una proprietà che le cose hanno di per sé, bensì è un rapporto tra le cose e il soggetto che le percepisce.

Il bello è dunque, per Kant, la percezione disinteressata, ma avente carattere di necessità e di universalità, di una finalità delle cose che sia in armonia con le facoltà del nostro animo. « Il giudizio — dice Kant — si chiama estetico appunto perché la sua causa determinante non è un concetto, ma il sentimento (del senso interno) di quell'accordo nel giuoco delle facoltà dell'animo, in quanto può essere soltanto sentito » (§ 15). Kant distingue poi due tipi di bellezza: la

[1] A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, cit., p. 293.

bellezza libera o *pulchritudo vaga*, e la bellezza semplicemente aderente o *pulchritudo adhaerens*. « La prima non presuppone un concetto di ciò che l'oggetto deve essere; la seconda presuppone questo concetto e la perfezione dell'oggetto alla stregua di esso. La prima si dice bellezza (per sé stante) di questa o quella cosa; l'altra, essendo aderente ad un concetto (bellezza condizionata), è attribuita ad oggetti, i quali stanno sotto il concetto di uno scopo particolare » (§ 16).

Distinto dal bello, Kant delinea il concetto del sublime, secondo la tradizione dell'estetica inglese, in particolare di quella del Burke. Anche il sublime non è una qualità delle cose di per sé, bensì del sentimento che determina il giudizio su di esse. Il sublime però non è più destato dalla percezione di un rapporto armonico, ma da quello di una sproporzione nella grandezza o nella potenza tra il soggetto e la cosa contemplata: quello relativo alla grandezza è il sublime *matematico*, quello relativo alla potenza è il sublime *dinamico*.

Come già per il Burke, anche per Kant il sentimento del sublime provoca una mescolanza di piacere e di dispiacere: « Il sentimento del sublime è dunque un sentimento di dispiacere, che nasce dall' insufficienza dell' immaginazione, nell'apprezzamento estetico delle grandezze, rispetto all'apprezzamento della ragione; ed è insieme un sentimento di piacere suscitato dall'accordo appunto di questo giudizio sulla insufficienza del massimo potere sensibile, con idee della ragione, in quanto il tendere a queste è per noi una legge » (§ 27).

Anche per Kant infine, come per tutta l'estetica barocca, l'arte è il prodotto del genio: esso è innato ed è la facoltà di trovare le idee estetiche e di saperle comunicare. Quest' idea dell'artista come genio, insieme a quella del carattere disinteressato dell'arte, è forse quella che più influì sull'estetica romantica: la ritroveremo quindi nella serie di teorici dell'estetica che popolò la Germania subito dopo l'apparizione della *Critica del giudizio*.

BIBLIOGRAFIA

SULL' ESTETICA DI G. B. VICO

B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari 1953[2].

G. GENTILE, *Studi vichiani*, Messina 1915.

W. GUGLIELMINI BRUSCHI, *Giambattista Vico e l'estetica moderna*, Firenze 1910.

U. SPIRITO, *La vita come arte*, Firenze 1943[2], pp. 103-25.

M. RATTI, *La metafisica della mente e l'estetica di G. B. Vico*, Milano 1935.

S. BANCHETTI, *Il significato morale dell'estetica vichiana*, Milano 1956.

A. PAGLIARO, *La dottrina linguistica di G. B. Vico*, Roma 1959, rist. in *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1961, pp. 297-474.

S. CARAMELLA, *L'estetica di G. B. Vico*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., II, pp. 785-874.

SULL' ESTETICA DI KANT

V. BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1927[2].

G. DENKMANN, *Kants Philosophie des Aesthetischen*, Heidelberg 1947.

L. PAREYSON, *L'estetica dell' idealismo tedesco*, I, *Kant, Schiller, Fichte*, Torino s. d.

P. MENZER, *Kants Aesthetik in ihrer Entwicklung*, Berlin 1952.

G. TONELLI, *Kant, dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica*, Torino 1955.

[TESTI]

I. *PENSIERO E LINGUAGGIO NELLA RAGION POETICA*

G. B. VICO, *La scienza nuova prima*, l. III, capp. XVII-XXV

XVII. *Scoperta di tre età di poeti eroici innanzi Omero.*

Con la scorta di questi lumi si restituisce alle favole la loro luce, e si distinguono tre età di poeti eroici: la prima di poeti tutti severi, qual conviene a' fondatori di nazioni; la seconda che dovette per più secoli tratto tratto venire appresso, di poeti tutti corrotti — e gli uni e gli altri furono d' intiere nazioni poetiche overo eroiche —; la terza di poeti particolari, che da queste nazioni raccolsero le favole o sia le loro storie corrotte e ne compresero i loro poemi, nella qual terza età è da porsi Omero, tanto che egli viene a scuoprirsi uno, ed a riguardo nostro, il primo istorico che abbiamo della greca nazione.

Secondo queste tre età di poeti, Apollo (per continovare sopra i proposti esempli a dare i saggi degli effetti che reggano sopra i ragionati principii), il quale si ritruova essere il carattere poetico degli indovini, che furono i primi propriamente detti «divini», che prendevano gli auspicii nelle nozze, va perseguitando per le selve Dafne, carattere poetico delle donne selvagge, che per le selve vagabonde usano nefariamente co' loro padri, co' lor figliuoli; sicché di Apollo è un seguitare da nume e, al contrario, di Dafne è un fuggire di fiera. Finalmente Dafne è fermata da Apollo; implora l'aiuto, la forza, la fede degli dèi negli auspicii; e diviene pianta, e sopra tutte della spezie del lauro; cioè, con la certa successione de' vegnenti pianta le genti, overo case, sempre verdi, sempre vive ne' loro nomi o casati, che i primi greci conservavano co' patronimici. Onde Apollo restò eternatore de' nomi e dio della luce civile, dalla quale i nobili si dicono «incliti», «chiari» ed «illustri». Egli canta (predice, ché pure in bel latino tanto significa) con la lira (con la forza degli auspicii), ed è il dio della divinità, dalla quale i primi poeti furono propriamente detti «divini»; ed [è] assistito dalle muse, perché dalle nozze, o sia dagli umani congiungimenti, uscirono tutte le arti dell'umanità.

Delle quali muse Urania è la contemplatrice del cielo, detta da οὐρανός, «cielo», a fine di prendere gli auspicii per celebrare le nozze sollenni; onde Imeneo, dio delle nozze, è figliuolo d' Urania. L'altra, Melpomene, serba le memorie de' maggiori con le sepolture. La terza, Clio, ne narra la storia de'

chiari fatti ed è la stessa che la Fama degli eroi, per la quale essi fondarono le clientele appo tutte le antiche nazioni, le quali da questa *fama* da' latini si dissero « famiglie », e, da' traduttori del greco, κήρυκες (i servi degli eroi in Omero) si voltano *famuli*. (Altrove noi avevamo fatto κήρυκες della seconda e scritto coll' οι [κιρικοί], sull'oppenione di derivargli indi onde viene χυρία, che pur significa a' greci *curia* che significasse famuli degli eroi, che hanno diritto dell'armi in parlamento. Ma tal voce viene dall'essere i famoli presti ai cenni de' bastoni de' loro eroi con l'aspetto di sacerdoti, quando ancora eran mutoli: la qual verga fu poi detta κηρύκειον, che Omero appella « scettro » ed è la verga di Mercurio; e ne' tempi barbari ritornati non potevano portar bastoni altri che nobili, il qual costume ancor oggi si conserva nelle picciole terre).

Quindi Giove con gli auspicii del fulmine favorisce al lauro (è propizio a' congiungimenti con donne certe), ed Apollo si corona d'alloro (perché su tali congiungimenti si fondarono i primi regni paterni) in Parnaso (sopra i monti, per gli cui gioghi si ritruovano le fonti perenni che bisognavano per fondar le città, le quali da παγή, « fonte », sul cominciare si dissero *pagi* da' latini): onde Apollo è fratello di Diana, e 'l Pegaso con la zampa fa sorgere il fonte Ippocrene, di cui beono le muse, ed è il Pegaso alato (perché lo armare a cavallo fu in ragione de' soli nobili: come tra' romani antichi e come a' tempi barbari ritornati i soli nobili armavano a cavallo e ne restarono detti « cavalieri »).

Questa sembra una mitologia convenevole, spedita, acconcia, niente assurda, niente lontana, niente contorta. Poi se ne andarono oscurando i caratteri, e da' poeti secondo la favola si corruppe talmente che a' poeti della terza età giunsero il seguire di Apollo come di un uomo impudico, il fuggire di Dafne come di dea, contra ogni utilità che fondare su tal esemplo le nazioni; ed Omero ne fu notato da' critici che egli faccia comparire gli uomini dèi e i dèi uomini.

XVIII. *Dimostrazione della verità della cristiana religione.*

Sì sozzi corrompimenti delle prime tradizioni de' fatti coi quali fu fondato il popolo di Dio, non solo affatto non si ritruovano nella sagra storia, ma si vede una perpetuità di civil disciplina, tutta degna della vera divinità del suo fondatore: mentre Mosè la narra, con frase più poetica che non è quella di Omero, da mille trecento anni innanzi di questi, posto a' tempi di Numa; nello stesso tempo che porta da Dio al suo popolo una legge sì dotta che comanda adorarsi un solo Dio che non cada sotto fantasia con immagini, sì santa che vieta anche le meno lecite brame. La qual degnità de' dogmi intorno alla divinità, la qual santità di costumi di tanto oltrepassa

la metafisica di Platone, la morale di Socrate, che forse diedero motivo a Teofrasto, discepolo di Aristotile e quindi allievo di Socrate e di Platone, di chiamare gli ebrei « filosofi per natura ».

xix. *Prima sapienza legislatrice come fu de' poeti?*

Così Apollo egli fu il carattere de' sappienti della prima setta de' tempi, la qual fu de' poeti divini, estimati dalla divinazione o sia scienza degli auspicii, che furono le cose divine che essi contemplarono per regolare prima e principalmente le umane cose delle nozze, per le quali cominciarono gli uomini dall'error ferino a passare all'umanità. La qual setta fu veramente de' poeti teologi, che fondarono la teologia de' Gentili overo la scienza della divinità con la contemplazione del cielo a fin di prendere gli augurii; e ne venne alla poesia la somma e sovrana lode che pure ci ha Orazio cantato nell'*Arte poetica*: che al mondo la prima sapienza legislatrice fu de' poeti.

xx. *Della sapienza e della divina arte di Omero.*

Col lungo volger d'anni e molto cangiar de' costumi, sporcate, quanto nella favola d'Apollo vedemmo, le greche religioni, surse il grande Omero, il quale, riflettendo sopra la corruzione de' suoi tempi, dispose tutta l' iconomia dell' *Iliade* sopra la Provvedenza, che noi stabilimmo primo principio delle nazioni, e sopra la religione del giuramento, col quale Giove sollennemente giurò a Teti di riporre Achille in onore, il quale era stato oltraggiato da Agamennone per la ad essolui da quello tolta a forza Criseide, per lo quale regola così e governa le cose de' greci e de' troiani per tutti i molti, vari e grandi anfratti di quella guerra, che alla perfine dalle cose istesse vada ad uscire l'adempimento della sua giurata promessa. Insiememente vi espone in comparsa, posti al confronto, essa virtù ed esso vizio, perché le religioni poco valevano a tenere in dovere i greci popoli e fa vedere che l'ospizio violato da Paride e la sua incontinenza cagiona tutta la rovina al regno di Troia: allo 'ncontro Achille, il massimo de' greci eroi, il quale porta seco la fortuna di quella guerra, che sdegna una donzella regina straniera che gli offre in moglie il di lei padre Agamennone principe della Grecia alliata, perché non abbia con essolei auspicii comuni, e professa voler prendere moglie nella sua patria quella che ad esso darebbe Peleo, suo padre. Con gli stessi aspetti dispose l' iconomia tutta dell' *Odissea* sopra la prudenza e tolleranza di Ulisse, che finalmente si vendica ed impicca i proci, uomini perduti nella ghiottoneria, ne' giuochi, nell'ozio, tutti occupati nelle violenze e danni che fanno al regal patrimonio di Ulisse e nell'assedio delle pudiche Penelopi.

Sopra queste idee compariscono tutti e due i poemi di Omero con aspetto tutto diverso da quello con che sono stati finora osservati. Né si asserisce

ad Omero altra sapienza che la civile, acconcia alla setta de' suoi tempi eroici, per la quale meritò l'elogio di fondatore della greca umanità (ma per questi principii con verità gli conviene quel di ristoratore), né gli si asserisce altra arte che la sua buona natura, congiunta alla fortuna di ritruovarsi ne' tempi della lingua eroica di Grecia. Perché cotesta sapienza riposta, la quale (in seguito, anche in ciò, di Platone) vi vede Plutarco, e cotesta arte di poesia che vi scuoprono i critici, oltre la dimostrazione la qual sopra ci accertò che Omero non vide né men l' Egitto, ci vengono entrambe contrastate dalla serie dell' idee umane e dalla storia certa de' filosofi e de' poeti.

Perché prima vennero i filosofi grossolani, che posero principii delle cose corpi formati con le seconde qualità, quali si dicono volgarmente « elementi »: che furono i fisici, de' quali fu principe Talete milesio, uno de' sette sappienti di Grecia. Poi venne Anassagora, maestro di Socrate, che pose corpi insensibili, semi in ogni materia di ogni forma per forza di ogni macchina. Appresso, Democrito, che pose corpi con le sole qualità prime delle figure. Finalmente Platone ne andò a ritrovare i principii astratti in metafisica e pose il principio ideale. Come, ad un tratto ed anche a rovescio, scese dal cielo in petto ad Omero cotanta sapienza riposta desiderata da esso Platone? Dopo Omero certamente venne la poesia drammatica o sia rappresentativa, e cominciò sì rozzamente, come senza dubbio ci si narra della sua origine, che villani con facce tinte di fecce d'uve, nel tempo delle vendemmie sopra i carri motteggiavano la gente. Da quale scuola dunque, ove s' insegnava solamente di eroica poesia, apprese, tanto tempo innanzi, Omero tanta arte che, dopo esser salita la Grecia in un sommo lustro di filosofi, di storici, di oratori, non vi surse mai alcun poeta che potessegli tener dietro se non per lunghi intervalli? Le quali aspre difficultà non si possono solvere che per gli nostri sopra ragionati principii di poesia.

XXI *Come i principii delle scienze riposte siano ritruovati dentro le favole omeriche.*

Perché, per venire gli uomini alle sublimi metafisiche ed alle morali quindi ragionate, la Provvedenza così permise regolarsi le cose delle nazioni: che, come gli uomini particolari naturalmente prima sentono, poi riflettono, e prima riflettono con animi perturbati da passioni, poi finalmente con mente pura; così il genere umano prima dovette sentire le modificazioni de' corpi, indi riflettere a quelle degli animi e finalmente a quelle delle menti astratte. Qui si scuopre l' importante principio di quello: che ogni lingua, per copiosa e dotta che ella si sia, incontra la dura necessità di spiegare le cose spirituali per rapporto alle cose de' corpi. Ove dentro si scuopre la cagione della invano finoggi desiderata sapienza de' poeti teologi, la quale si sovvertisce dentro le occasioni e le comodità, le quali, congiunte con la riverenza che natural-

mente si porta alla religione ed all'antichità che quanto più è oscura è più venerabile, le favole diedero a' filosofi di innalzarsi a meditare e, insieme, spiegare le loro scienze riposte. Onde essi diedero alle favole interpretazioni o fisiche o morali o metafisiche o di altre scienze, come loro o l' impegno o 'l capriccio ne riscaldasse le fantasie: sicché essi più tosto con le loro allegorie erudite le finsero favole. I quali sensi dotti i primi autori di quelle non intesero né, per la loro rozza ed ignorante natura, concepirono le favole per narrazioni vere, come sopra dicemmo, delle loro divine ed umane cose.

Così, per trattenerci in esempli de' nostri stessi principii, d' interpretazion fisica son quelle: il Caos per gli poeti teologi egli fu la confusione de' semi umani: poi questa voce, oscuratasene la propria idea, diede il motivo a' filosofi di meditare nella confusione de' semi della natura universale ed insiememente l'aggio di spiegarla col nome di « Caos ». Così Pane, che per gli poeti significò tutta la natura degli uomini così ragionevoli come mescolata di ragionevoli e di bestiali, fu preso da' filosofi a significare la natura universale delle cose. Così Giove, che per gli poeti fu il cielo che fulmina — onde agli atterriti giganti ovunque guardassero parve di vedere Giove, laonde essi si nascosero sotto i monti —, diede motivo ed aggio a Platone di meditare nella natura dell'etere che penetra e muove tutto, e fermare la sua circompulsione su quel motto:

Iovis omnia plena.

Per esemplo d' interpretazion morale, la favola di Tizio gigante, eternamente depredato il fegato e 'l cuore dall'aquila, che per gli poeti volle dire la terribile e spaventosa superstizion degli auspicii, fu ella acconcia ad esser presa da' filosofi per significare i rimorsi della rea coscienza.

Finalmente per esempli d' interpretazion metafisica: l'eroe de' poeti, che, generato con gli auspicii di Giove era perciò creduto da' poeti teologi d'origine divina, diede occasione ed aggio di meditare e spiegare il loro eroe a' filosofi: che fosse quello in cui per forza della meditazione dell'eterne verità che insegna la metafisica, divenisse di una natura divina per la quale naturalmente operasse con virtù. E quel Giove che co' primi fulmini chiamò pochi de' giganti, come pochi in quel loro stupore dovettero essere i risentiti, a riceversi all'umanità — onde vi riuscirono signori sopra i molti stupidi, che non vi si ricevettero che con la fuga de' mali che loro portavano i licenziosi violenti di Obbes, che furono ricevuti da' signori come da servi (onde le repubbliche aristocratiche furono dette « governi di pochi », come sopra si è divisato), — fu trasportato a quel Giove che a pochi dà la buona indole di divenire filosofi, e se ne impropriò il motto:

.... Pauci quos aequus amavit
Iupiter.

In sì fatte guise Urania, che per gli poeti fu l'osservatrice del cielo per prendere gli auspicii a fin di celebrare le nozze con la volontà di Giove — il perché è figliuolo d' Urania Imeneo, dio delle nozze sollenni, — ne' tempi eruditi diventò l'astronomia che noi sopra abbiam dimostro essere stata la prima di tutte le scienze riposte.

Per le quali cagioni tutte, onde Platone omerizzò, Omero fu creduto platonizzare. Perché Platone sempre procurò di spiegarsi con termini della volgare sapienza per far servire la sua filosofia riposta alle leggi; onde dalla sua Accademia quanti scolari uscirono furono tanti eroi della Grecia: quando dal Portico di Zenone non uscì altro che tumore e fasto, e dall' Orticello di Epicuro altro che buon gusto e delicatezza. E per questa via nelle altre favole si pruova questo argomento: che, se non vi fossero state al mondo religioni, non sarebbero al mondo filosofi.

XXII. *Guisa del nascimento della prima lingua tra le nazioni divina.*

Anzi senza religioni non sarebbono nate tra gli uomini né meno le lingue per quello che sopra si è ragionato: che non possono gli uomini avere in nazion convenuto se non saranno convenuti in un pensiero comune di una qualche divinità. Onde dovettero le lingue necessariamente incominciare appo tutte le nazioni d'una spezie divina. Nel che, come abbiamo nel libro antecedente dimostro per l' idee, così qui truoviamo che per le lingue si distinse l'ebrea da quella delle genti: che l'ebrea cominciò e durò lingua d'un solo Dio; le gentilesche, quantunque avessero dovuto incominciare da uno dio, poi mostruosamente andarono a moltiplicarsi tanto che Varrone giugne tra le genti del Lazio a mostrarne ben trentamila, che appena tante sono le voci convenute che oggi ne compongono i grandi vocabolari.

La guisa del lor nascimento, o sia la natura delle lingue, troppo ci ha costo di aspra meditazione; né dal *Cratilo* di Platone incominciando (del quale in altra opera di filosofia ci siamo con error dilettati) insino a Volfango Lazio, Giulio Cesare Scaligero, Francesco Sanzio ed altri, ne potemmo in appresso mai soddisfare l' intendimento: talché il signor Giovanni Clerico, a proposito di simiglianti cose nostre ragionando, dice che non vi sia cosa in tutta la filosofia che involva maggiori dubbiezze e difficultà. Perché vi voleva una fatiga tanto spiacente, molesta e grave, quanto ella era si spogliare la nostra natura, per entrare in quella de' primi uomini di Obbes, di Grozio, di Pufendorfio, muti affatto d'ogni favella, da' quali provennero le lingue delle gentili nazioni. Ma siccome noi, forse entratici, scuoprimmo

altri principii della poesia e truovammo le prime nazioni essere state di poeti, in questi stessi principii ritruovammo le vere origini delle lingue.

Scuoprimmo i principii della poesia in ciò: che i primi uomini senza niuna favella dovettero come mutoli spiegarsi con atti muti o con corpi che avessero naturali rapporti all' idee che volevano essi significare, come per questo esemplo: per significar l' « anno », non avendo essi ancora convenuto in questo vocabolo, del quale poi si servì l'astronomia per significare l' intiero corso del sole per le case del Zodiaco, eglino certamente nella loro età villereccia dovettero spiegare col fatto più insigne che a' contadini in natura ciascun anno adivenga, per lo quale essi travagliano tutto l'anno; e, nell'età delle genti superstiziose (come ancor sono ora gli americani, che ogni cosa grande, a misura della loro capacità, credono e dicono essere dio), come assolutamente egli è un grande ritruovato dell' industria umana le messi, avessero con una falce e con un braccio in atto di falciare fatto cenno di avere tante volte mietuto quanti anni volevano essi significare, e di quei primi uomini che avevano ritruovato le messi, per quello che sopra ragionammo de' caratteri poetici, fecero carattere divino Saturno. E così Saturno fu dio del tempo appo latini nello stesso sentimento che fu chiamato Χρόνος da' greci; e la falce di Saturno non più miete vite di uomini, ma miete messi; le ale, non perché il tempo voli. Le quali allegorie morali ragionate nulla importavano a' primi uomini contadini, che volevano comunicar tra essoloro le loro iconomiche faccende; ma era insegna che l'agricoltura e, per quella, i campi colti erano in ragione degli eroi, perché essi soli avevano gli auspicii. A questa guisa tutti i tropi poetici de' ritruovatori delle cose per le cose medesime ritruovate, che sono allegati sotto la spezie della metonimia, si scuoprono essere nati dalla natura delle prime nazioni, non da capriccio di particolari uomini valenti in poesia.

XXIII. *Guisa delle prime lingue naturali ovvero significanti naturalmente.*

Più s' innoltra la meditazione, e si truova che questi parlari furono i più propi, sulle false idee de' fondatori delle gentili nazioni: che le cose necessarie o utili al genere umano, per ciò che ragionammo qui sopra della poesia divina, credettero essere sostanze, e sostanze animate e divine, onde provennero ai poeti ultimi Giove per lo cielo che tuona, Saturno per la terra seminata, Cerere per lo grano e i trentamila dèi di Varrone. Sopra la quale falsa ipotesi o credenza può esser vera quella tradizione della quale comunemente pur fanno menzione i filologi: che i primi parlari significavano per natura. E quindi si tragge altra dimostrazione della verità della religion cristiana: che Adamo, illuminato dal vero Dio, impose i nomi alle cose dalla loro natura; però non poté per via di sostanze divine (perché intendeva la

vera divinità), ma di naturali proprietà. Onde è che la lingua santa non ha la vera divinità replicata giammai e, nell' istesso tempo, vince di sublimità l'eroica del medesimo Omero.

XXIV. *Guisa del nascimento della seconda lingua delle nazioni eroica.*

Ne' tempi appresso, dileguata la falsa oppenione sulla quale si era fantasticato dalle nazioni che 'l frumento fosse dio, e così essendo divenuto trasporto per metonimia quello che era stato creduto vocabolo naturale, avessero i villani eroi fatto l' istesso atto alquante volte per avventura, a fin di significare tante spighe prima, poi tante messi, finalmente tanti anni; perché le spighe sono più particolari, le messi hanno pur corpo, ma l'anno è astratto. A questa fatta, tutti i tropi poetici della parte per lo tutto, che son posti sotto la spezie della sineddoche, si ritruovano aver dovuto essere i primi parlari delle nazioni, le quali dovettero incominciare ad appellar le cose dalle prime e principali loro parti; le quali cose andandosi poi più componendo, i vocaboli delle parti passarono da se stessi a significare gl' intieri. Come quella del « tetto » per la « casa »: perché per gli primi abituri non bisognava altro che fieno o paglia per coprimento; onde restarono agl' italiani dette « pagliare »: appunto come nella legge delle XII Tavole, dalla qual viene l'azione *Tigni iuncti* — quali a' primi tempi dovettero essere travicelli, che soli bisognavano per la materia delle capanne, — poi coi costumi del comodo umano, *tignum* passò da se stesso a significare tutta la materia che bisogna all'architettura per un edificio.

Appresso, ritruovati i parlari convenuti fra le nazioni, i poeti della terza età, i quali certamente tra' greci (e poco appresso osserveremo appo i latini [e] per uniformità di ragione appo tutte le nazioni antiche) scrissero prima de' prosatori, avessero detto, come Virgilio

Post aliquot mea regna videns mirabor aristas

lo che dimostra l' infelicità dello spiegarsi delle prime genti latine per la cortezza delle loro idee e per la loro povertà de' parlari. Finalmente avessero detto, con alquanto di più spiegatezza:

Tertia messis erat:

come ancor oggi i villani del contado fiorentino numerano tre anni, per esemplo, con dire: « Abbiam tre volte mietuto ».

XXV. *Guisa come formossi la favella poetica che ci è giunta.*

In cotal guisa dalla lingua muta de' bestioni di Obbes, semplicioni di Grozio, solitari di Pufendorfio, incominciati a venire all'umanità, comin-

ciossi tratto tratto a formare la lingua di ciascheduna antica nazione, prima delle volgari presenti, poetica. La quale dopo lungo correre di secoli si truovò appo i popoli primieri ciascuna, in tutto il suo corpo nel quale ci pervenne, composta di tre parti, come ora l'osserviamo, di tre spezie diverse.

Delle quali la prima è [di] caratteri di false divinità, nella quale entrarono tutte le favole degli dèi: de' quali la *Teogonia* di Esiodo, che visse certamente innanzi di Omero, è un glossario della prima lingua di Grecia, siccome i trentamila dèi di Varrone sono un vocabolario della prima lingua del Lazio. Che Omero istesso, in cinque o sei luoghi di tutti e due i suoi poemi, ove fa menzione di una lingua antica di Grecia, che si era parlata innanzi de' suoi eroi, la chiama «lingua degli dèi». Alla qual lingua corrispondono i geroglifici degli egizi, overo i loro caratteri sagri (de' quali s' intendevano i soli sacerdoti), che Tacito, quasi odorando queste nostre cose, chiama *sermonem patrium*, parlar natio di quell'antichissima nazione: talché appo gli egizi, greci e latini, sì fatti parlari divini dovettero essere ritruovati da' poeti teologi, che furono quelli della prima età poetica, che fondarono questre tre nazioni.

La seconda è di caratteri eroici, la qual contiene tutte le favole eroiche ritruovate dalla seconda età poetica, che fu quella de' poeti eroi che vissero innanzi di Omero. E frattanto si formava la lingua divina e la lingua eroica nascendo e moltiplicando i parlari articolati, si andò formando la terza parte della terza spezie, qual' è di parlari per rapporti o trasporti naturali, che dipingono descrivendo le cose medesime che vi vogliono esprimere. Della qual lingua si ritruovarono già forniti i popoli greci a' tempi di Omero, con la differenza che anche oggi si osserva nelle lingue volgari delle nazioni: che sopra una stessa idea parlasse più poetico un popolo che un altro di Grecia. Da' quali tutti ne scelse Omero i migliori per tesserne i suoi poemi: onde avvenne che quasi tutti i popoli della Grecia, ciascuno avvertendovi de' suoi natii parlari, ognun pretese Omero suo cittadino.

Alla stessa fatta Ennio dovette fare de' parlari del Lazio, che riteneva ancor molto del barbaro: come certamente Dante Alighieri, nel cominciarvisi a mitigar la barbarie, andò raccogliendo la locuzione della sua *Divina Comedia* da tutti i dialetti d' Italia. Onde, come nella Grecia non provenne poeta maggior d' Omero, così nell' Italia non nacque poeta più sublime di Dante, .perché ebbero entrambi la fortuna di sortire incomparabili ingegni nel finire l'età poetica d'entrambe le nazioni.

XXVI. *Altri principii di ragion poetica.*

Ed acciocché le cose qui ragionate, particolarmente di Omero, si ravvisino esser vere, con isgombrare ogni nebbia con che la fantasia aggravi

la nostra ragione, bisogna qui ritendere alquanto di quella forza che femmo sul principio alle nostre nature addottrinate per entrare in quelle de' semplicioni di Grozio, perché s' intenda che non solo da noi non si dà alcuna taccia ad Omero, ma con metafisiche pruove egli, sopra essa idea della ragion poetica, si dimostri padre e principe di tutti i poeti, non meno che per lo merito, per l'età.

Imperciocché gli studi della metafisica e della poesia sono naturalmente opposti tra loro; perocché quella purga la mente da' pregiudizi della fanciullezza, questa tutta ve l' immerge e rovescia dentro; quella resiste al giudizio de' sensi, questa ne fa principale sua regola; quella infievolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non fare dello spirito corpo, questa non di altro si diletta che di dare corpo allo spirito: onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono più belli quando si formano più corpulenti; ed in somma quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose scevri d'ogni passione, e, perché sceveri d'ogni passione, conoscano il vero delle cose: questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali certamente senza perturbatissimi affetti non l'opererebbono. Onde in tutto il tempo appresso, in tutte le lingue a noi conosciute non fu mai uno stesso valente uomo insiememente e gran metafisico e gran poeta, della spezie massima de' poeti nella quale è padre e principe Omero. A cui Plutarco, come fa il parallelo di Cicerone con Demostene, seguitato in ciò da Longino ha seguito Plutarco, che che ne dica in contrario Macrobio.

E perché alcuno non ci opponga che Dante fu il padre e principe de' poeti toscani e insiememente dottissimo in divinità, rispondiamo che, essendo venuto egli nell'età de' favellari poetici dell' Italia, che nacquero nella di lei maggior barbarie de' secoli nono, decimo, undecimo, duodecimo (lo che non avvenne a Virgilio), se non avesse saputo né della scolastica né di latino sarebbe riuscito più gran poeta, e forse la toscana arebbe avuto da contrapporlo ad Omero, che la latina non ebbe.

E tutto ciò che de' principii della ragion poetica abbiamo qui detto ne compruovi che la Provvedenza è la divina maestra de' principi de' poeti. Di che, per lasciare gli altri molti in esso altrove avvertiti, due luoghi d' Omero nell' *Odissea* a meraviglia il compruovano che Omero fiorì in tempo che la riflessione o sia la mente pura era ancora una facultà sconosciuta: onde ora è detta « forza sacra » o sia nascosta quella di Telemaco, ora « vigore occulto » quella di Antinoo. E dapertutto i suoi eroi « pensano nel loro cuore », « ragionano nel lor cuore » e più di tutti il più prudente, Ulisse, solo sempre « col suo cuore consiglia »: onde sono quelle poetiche espressioni rimasteci *movere, agitare, versare, volutare corde* o *pectore curas*, e in volgar latino sino a' tempi

di Plauto dicevano *cor sapere*, onde restarono *cordatus* per «prudente» *socors* per «iscuorato», *recors* per «iscempione», e presso alla migliore età della lingua Scipione Nasica fu appellato *corculum senatus*, perché ne fu, per comun parere di tutti, giudicato il più sappiente.

Le quali maniere di pensare gli eroi greci, di parlare i latini, non possono non convenire che sopra questa natura: che gli eroi non pensavano senza scosse di grandi e violente passioni, onde essi credevano pensare nel cuore; che ora noi intendere appena possiamo. E pure questa è una particella della natura de' primi uomini gentili, nudi affatto di ogni lingua, ne' quali, sul cominciar questa Scienza, andammo a ritrovare i principii del diritto naturale delle genti. Ma tuttavia pur oggi, per ispiegare i lavori della mente pura, ci han da soccorrere i parlari poetici per trasporti de' sensi, come *intelligere* per «conoscere con verità», donde è esso «intelletto», che è «sceglier bene», detto de' legumi, onde è esso *legere*; *sentire* per «giudicare», *sententia*, «giudizio», che è proprio de' sensi; *disserere* per «discorrere» o «ragionare», che è «sparger semi per indi raccogliere»; e, per finirla, esso *sapere*, onde è detta *sapientia*, che è del palato, «dar il sapore de' cibi».

(Dall'ediz. Flora, Milano, Mondadori, 1957, pp. 915-31).

2. *SULLA LOGICA E LA METAFISICA DEI POETI*

G. B. Vico, *La scienza nuova seconda*, l. II, cap. III, 1-10

1. *Della logica poetica.*

Or — perché quella ch'è metafisica in quanto contempla le cose per tutti i generi dell'essere, la stessa è logica in quanto considera le cose per tutti i generi di significarle — siccome la poesia è stata sopra da noi considerata per una metafisica poetica, per la quale i poeti teologi immaginarono i corpi essere per lo più divine sostanze, così la stessa poesia or si considera come logica poetica, per la qual le significa.

«Logica» vien detta dalla voce λόγος, che prima e propriamente significò «favola», che si trasportò in italiano «favella» — e la favola da' greci si disse anco μῦθος, onde vien a' latini *mutus* — la quale ne' tempi mutoli nacque mentale, che in un luogo d'oro dice Strabone essere stata innanzi della vocale o sia dell'articolata: onde λόγος significa «idea» e «parola». E convenevolmente fu così dalla divina provvedenza ordinato in tali tempi religiosi, per quella eterna proprietà: ch'alle religioni più importa meditarsi che favellarne; onde tal prima lingua ne' primi tempi mutoli delle nazioni, come si è detto nelle *Degnità*, dovette cominciare con cenni o atti o corpi

ch'avessero naturali rapporti all' idee: per lo che λόγος o *verbum* significò anche «fatto» agli ebrei, ed a' greci significò anche «cosa», come osserva Tommaso Gatachero, *De instrumenti stylo*. E pur μῦθος ci giunse diffinita *vera narratio*, o sia «parlar vero», che fu il «parlar naturale» che Platone prima e dappoi Giamblico dissero essersi parlato una volta nel mondo; i quali come vedemmo nelle *Degnità*, perché 'l dissero indovinando, avvenne che Platone e spese vana fatiga d'andarlo truovando nel *Cratilo*, e ne fu attaccato da Aristotile e da Galeno: perché cotal primo parlare, che fu de' poeti teologi, non fu un parlare secondo la natura di esse cose (quale dovett'esser la lingua santa ritruovata da Adamo, a cui Iddio concedette la divina *onomathesia* ovvero imposizione de' nomi alle cose secondo la natura di ciascheduna), ma fu un parlare fantastico per sostanze animate, la maggior parte immaginate divine.

Così Giove, Cibele o Berecintia, Nettuno, per cagione d'esempli, intesero e, dapprima mutoli additando, spiegarono esser esse sostanze del cielo, della terra, del mare, ch'essi immaginarono animate divinità, e perciò con verità di sensi gli credevano dèi; con le quali tre divinità, per ciò ch'abbiam sopra detto de' caratteri poetici, spiegavano tutte le cose appartenenti al cielo, alla terra, al mare; e così con l'altre significavano le spezie dell'altre cose a ciascheduna divinità appartenenti, come tutti i fiori a Flora, tutte le frutte a Pomona.

Lo che noi pur tuttavia facciamo, al contrario, delle cose dello spirito; come delle facultà della mente umana, delle passioni, delle virtù, de' vizi, delle scienze, dell'arti, delle quali forniamo idee per lo più di donne, ed a quelle riduciamo tutte le cagioni, tutte le proprietà e 'nfine tutti gli effetti ch'a ciascuna appartengono: perché, ove vogliamo trarre fuori dall' intendimento cose spirituali, dobbiamo essere soccorsi dalla fantasia per poterle spiegare, e come pittori, fingerne umane immagini.

Ma essi poeti teologi, non potendo far uso dell' intendimento, con uno più sublime lavoro tutto contrario diedero sensi e passioni, come testé si è veduto, a' corpi, e vastissimi corpi quanti sono cielo, terra, mare; che poi impicciolendosi così vaste fantasie e invigorendo l'astrazioni, furono presi per piccioli loro segni. E la metonimia spose in comparsa di dottrina l' ignoranza di queste finor seppolte origini di cose umane: e Giove ne divenne sì picciolo e sì leggieri ch' è portato a volo da un'aquila; corre Nettuno sopra un dilicato cocchio per mare; e Cibele è assisa sopra un lione.

Quindi le mitologie devon esser state i proprii parlari delle favole (ché tanto suona tal voce); talché, essendo le favole, come sopra si è dimostrato, generi fantastici, le mitologie devon essere state le loro proprie allegorie. Il qual nome, come si è nelle *Degnità* osservato, ci venne diffinito *diversi-*

loquium, in quanto, con identità non di proporzione ma, per dirla alla scolastica, di predicabilità, esse significano le diverse spezie o i diversi individui compresi sotto essi generi: tanto che devon avere una significazione univoca, comprendente una ragion comune alle loro spezie o individui (come d'Achille, un' idea di valore comune a tutti i forti; come d' Ulisse, un' idea di prudenza comune a tutti i saggi); talché sì fatte allegorie debbon essere l'etimologie de' parlari poetici, che ne dassero le loro origini tutte univoche, come quelle de' parlari volgari lo sono più spesso analoghe. E ce ne giunse pure la diffinizione d'essa voce «etimologia», che suona lo stesso che *veriloquium*, siccome essa favola ci fu definita *vera narratio*.

2. Corollarii dintorno a' tropi, mostri e trasformazioni poetiche.

I. Di questa logica poetica sono corollarii tutti i primi tropi de' quali la più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spessa è la metafora, ch'allora è vieppiù lodata quando alle cose insensate ella dà senso e passione, per la metafisica sopra qui ragionata: ch' i primi poeti dieder a' corpi l'essere di sostanze animate, sol di tanto capaci di quanto essi potevano, cioè di senso e di passione, e sì ne fecero le favole; talché ogni metafora sì fatta vien ad essere una picciola favoletta. Quindi se ne dà questa critica d' intorno al tempo che nacquero nelle lingue; che tutte le metafore portate con simiglianze prese da' corpi a significare lavori di menti astratte debbon essere de' tempi ne' quali s'eran incominciate a dirozzare le filosofie. Lo che si dimostra da ciò: ch' in ogni lingua le voci ch'abbisognano all'arti colte ed alle scienze riposte hanno contadinesche le lor origini.

Quello è degno d'osservazione: che 'n tutte le lingue la maggior parte dell'espressioni d' intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti e degli umani sensi e dell'umane passioni. Come capo, per cima o principio; fronte, spalle, avanti e dietro; occhi delle viti e quelli che si dicono lumi ingredienti delle case; bocca, ogni apertura; labro, orlo di vaso o d'altro; dente d'aratro, di rastello, di serra, di pettine; barbe, le radici; lingua di mare; fauce o foce di fiumi o monti; collo di terra; braccio di fiume; mano, per picciol numero; seno di mare, il golfo; fianchi e lati, i canti; costiera di mare; cuore, per lo mezzo (ch'*umbilicus* dicesi da' latini); gamba o piede di paesi, e piede per fine; pianta per base o sia fondamento; carne, ossa di frutte; vena d'acqua, pietra, miniera; sangue della vite, il vino; viscere della terra; ride il cielo, il mare; fischia il vento; mormora l'onda; geme un corpo sotto un gran peso; e i contadini del Lazio dicevano *sitire agros*, *laborare fructus*, *luxuriari segetes*; e i nostri contadini andar in amore le piante, andar in pazzia le viti, lagrimare gli orni; ed altre che si possono raccogliere innumerabili in tutte le lingue.

Lo so che tutto va di séguito a quella *Degnità*: che l'uomo ignorante si fa regola dell'universo, siccome negli esempli arrecati egli di se stesso ha fatto un intiero mondo. Perché come la metafisica ragionata insegna che *homo intelligendo fit omnia*; e forse con più di verità detto questo che quello, perché l'uomo con l' intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col trasformandovisi, lo diventa.

II. Per cotal medesima logica, parto di tal metafisica, dovettero i primi poeti dar nomi alle cose dall' idee più particolari sensibili; che sono i due fonti, questo della metonimia e quello della sineddoche. Perocché la metonimia degli autori per l'opere nacque perché gli autori erano più nominati che l'opere; quella de' subbietti per le loro forme ed aggiunti nacque perché, come nelle *Degnità* abbiamo detto, non sapevano astrarre le forme e la qualità da' subbietti; certamente quella delle cagioni per gli di lor effetti sono tante picciole favole, con le quali le cagioni s' immaginarono esser donne vestite de' lor effetti, come sono la Povertà brutta, la Vecchiezza trista, la Morte pallida.

III. La sineddoche passò in trasporto poi con l'alzarsi i particolari agli universali o comporsi le parti con le altre con le quali facessero i loro intieri. Così « mortali » furono prima propriamente detti i soli uomini che soli dovettero farsi sentire mortali. Il « capo », per l' « uomo » o per la « persona », ch' è tanto frequente in volgar latino, perché dentro le boscaglie vedevano di lontano il solo capo dell'uomo: la qual voce « uomo » è voce astratta, che comprende, come in un genere filosofico, il corpo e tutte le parti del corpo, la mente e tutte le facultà della mente, l'animo e tutti gli abiti dell'animo.

Così dovette avvenire che *tignum* e *culmen* significarono con tutta proprietà « travicello » e « paglia » nel tempo delle pagliare; poi, col lustro delle città, significarono tutta la materia e 'l compimento dagli edifici. Così *tectum* per l' intiera « casa », perché a' primi tempi bastava per casa un coverto. Così *puppis* per la « nave », che, alta, è la prima a vedersi da' terrazzani; come a' tempi barbari ritornati si disse una « vela » per una « nave ». Così *mucro* per la « spada », perché questa è voce astratta e come in un genere comprende pome, elsa, taglio e punta; ed essi sentirono la punta che recava loro spavento. Così la materia per lo tutto formato, come il « ferro » per la « spada », perché non sapevano astrarre le forme dalla materia. Quel nastro di sineddoche e di metonimia:

Tertia messis erat

nacque senza dubbio da necessità di natura, perché dovette correre assai più di mille anni per nascere tralle nazioni questo vocabolo astronomico

« anno »; siccome nel contado fiorentino tuttavia dicono « abbiamo tante volte mietuto » per dire « tanti anni ». E quel gruppo di due sineddochi e d'una metonimia:

Post aliquot, mea regna videns, mirabor, aristas

di troppo accusa l'infelicità de' primi tempi villerecci a spiegarsi ne' quali dicevano « tante spighe », che sono particolari più delle messi, per dire « tanti anni », e, perch'era troppo infelice l'espressione, i gramatici v' hanno supposto troppo di arte.

IV. L'ironia certamente non poté cominciare che da' tempi della riflessione, perch'ella è formata dal falso in forza d'una riflessione che prende maschera di verità. E qui esce un gran principio di cose umane, che conferma l'origine della poesia qui scoverta: che i primi uomini della gentilità essendo stati semplicissimi quanto i fanciulli, i quali per natura son veritieri, le prime favole non poterono fingere nulla di falso; per lo che dovettero necessariamente essere, quali sopra ci vennero diffinite, vere narrazioni.

V. Per tutto ciò si è dimostrato che tutti i tropi (che tutti si riducono a questi quattro), i quali si sono finora creduti ingegnosi ritruovati degli scrittori, sono stati necessari modi di spiegarsi [di] tutte le prime nazioni poetiche, e nella lor origine aver avuto tutta la loro natia propietà; ma, poi che, col più spiegarsi la mente umana, si ritruovarono le voci che significano forme astratte, o generi comprendenti le loro spezie, o componenti le parti co' loro intieri, tai parlari delle prime nazioni sono divenuti trasporti. E quindi s'incomincian a convellere que' due comuni errori de' grammatici: che 'l parlare de' prosatori è proprio, improprio quel de' poeti; e che prima fu il parlare da prosa, dopoi del verso.

VI. I mostri e le trasformazioni poetiche provennero per necessità di tal prima natura umana, qual abbiamo dimostrato nelle *Degnità* che non potevan astrarre le forme o le proprietà da' subbietti; onde con la lor logica dovettero comporre i subbietti per comporre esse forme, o distrugger un subbietto per dividere la di lui forma primiera dalla forma contraria introdottavi. Tal composizione d'idee fece i mostri poetici: come in ragion romana, all'osservare di Antonio Fabro nelle *Giurisprudenza papinianea*, si dicon « mostri » i parti nati da meretrice perc' hanno natura d'uomini, insieme, e proprietà di bestie a esser nati da vagabondi o sieno incerti concubiti; i quali truoveremo esser mostri i quali la legge delle XII Tavole (nati da donna onesta senza la solennità delle nozze) comandava che si gittassero in Tevere.

VII. La distinzione dell' idee fece le metamorfosi: come, fralle altre conservateci dalla giurisprudenza antica, anco i romani nelle loro frasi eroiche ne lasciarono quella *fundum fieri* per *autorem fieri*, perché come il fondo sostiene il podere o il suolo e ciò ch' è quivi seminato o piantato o edificato, così l'appruovatore sostiene l'atto, il quale senza la di lui appruovagione rovinerebbe, perché l'approvatore, da semovente ch'egli è, prende forma contraria di cosa stabile.

3. *Corollarii dintorno al parlare per caratteri poetici delle prime nazioni.*

La favella poetica, com'abbiamo in forza di questa logica poetica meditato, scorse per così lungo tratto dentro il tempo istorico, come i grandi rapidi fiumi si spargono molto dentro il mare e serbano dolci l'acque portatevi con la violenza del corso; per quello che Giamblico ci disse sopra nelle *Degnità*: che gli egizi tutti i loro ritruovati utili alla vita umana riferirono a Mercurio Trimegisto; il cui detto confermammo con quell'altra degnità: ch' «i fanciulli con l' idee e nomi d'uomini, femmine, cose, c' hanno la prima volta vedute, apprendono ed appellano tutti gli uomini, femmine, cose appresso, c' hanno con le prime alcuna simiglianza o rapporto», e che questo era il naturale gran fonte de' caratteri poetici, co' quali naturalmente pensarono e parlarono i primi popoli. Alla qual natura di cose umane se avesse Giamblico riflettuto e vi avesse combinato tal costume ch'egli stesso riferisce deli antichi egizi, dicemmo nelle *Degnità* che certamente esso ne' misterii della sapienza volgare degli egizi non avrebbe a forza intruso i sublimi misterii della sua sapienza platonica.

Ora, per tale natura de' fanciulli e per tal costume de' primi egizi, diciamo che la favella poetica, in forza d'essi caratteri poetici, ne può dare molte ed importanti discoverte d' intorno all'antichità.

I. Che Solone dovett'esser alcuno uomo sappiente di sapienza volgare, il quale fusse capoparte di plebe ne' primi tempi ch'Atene era repubblica aristocratica. Lo che la storia greca pur conservò ove narra che dapprima Atene fu occupata dagli ottimati — ch' è quello che noi in questi libri dimostreremo universalmente di tutte le repubbliche eroiche, nelle quali gli eroi, ovvero nobili, per una certa lor natura creduta di divina origine, per la quale dicevano essere loro propii gli dèi, in forza de' quali chiudevano dentro i lor ordini tutti i diritti pubblici e privati dell'eroiche città, ed a' plebei, che credevano essere d'origine bestiale, e 'n conseguenza esser uomini senza dèi e perciò senza auspicii, concedevano i soli usi della natural libertà (ch' è un gran principio di cose che si ragioneranno per quasi tutta questa opera) — e che tal Solone avesse ammonito i plebei ch'essi riflettessero a

se medesimi e riconoscessero essere d'ugual natura umana co' nobili, e 'n conseguenza che dovevan esser con quelli uguagliati in civil diritto. Se non, pure, tal Solone furono essi plebei ateniesi, per questo aspetto considerati.

Perché anco i romani antichi arebbono dovuto aver un tal Solone fra loro, tra' quali i plebei nelle contese eroiche co' nobili, come apertamente lo ci narra la storia romana antica, dicevano: i padri, de' quali Romolo aveva composto il senato (da' quali essi patrizi erano provenuti), *non esse caelo demissos*, cioè che non avevano cotale divina origine che essi vantavano e che Giove era a tutti eguale. Ch' è la storia civile di quel motto

.... *Iupiter omnibus aequus*,

dove poi intrusero i dotti quel placito: che le menti son tutte eguali e che prendono diversità dalla diversa organizzazione de' corpi e dalla diversa educazione civile. Con la quale riflessione i plebei romani incominciarono ad adeguare co' patrizi la civil libertà, fino che affatto cangiarono la romana repubblica da aristocratica in popolare, come l'abbiamo divisato per ipotesi nelle *Annotazioni alla Tavola cronologica*, ove ragionammo in idea della legge Publilia, e 'l faremo vedere di fatto, nonché della romana, essere ciò avvenuto di tutte l'altre antiche repubbliche, e con ragioni ed autorità dimostreremo che universalmente, da tal riflessione di Solone principiando, le plebi de' popoli vi cangiarono le repubbliche da aristocratiche in popolari.

Quindi Solone fu fatto autore di quel celebre motto *Nosce te ipsum*, il quale, per la grande civile utilità ch'aveva arrecato al popolo ateniese, fu iscritto per tutti i luoghi pubblici di quella città, e che poi gli addottrinati il vollero detto per un grande avviso, quanto infatti lo è, d' intorno alle metafisiche ed alle morali cose, e funne tenuto Solone per sappiente di sapienza riposta e fatto principe de' sette saggi di Grecia. In cotal guisa, perché da tal riflessione incominciarono in Atene tutti gli ordini e tutte le leggi che formano una repubblica democratica, perciò, per questa maniera di pensare per caratteri poetici de' primi popoli, tali ordini e tali leggi, come dagli egizi tutti i ritruovati utili alla vita umana civile a Mercurio Trimegisto, furono tutti dagli ateniesi richiamati a Solone.

II. Così dovetter a Romolo esser attribuite tutte le leggi d' intorno agli ordini.

III. A Numa, tante d' intorno alle cose sagre ed alle divine cerimonie, nelle quali poi comparve ne' tempi suoi più pomposi la romana religione.

IV. A Tullo Ostilio, tutte le leggi ed ordini della militar disciplina.

v. A Servio Tullio, il censo, ch' è il fondamento delle repubbliche democratiche, ed altre leggi in gran numero d' intorno alla popolar libertà, talché da Tacito vien acclamato *praecipuus sanctor legum*. Perché, come dimostreremo, il censo di Servio Tullio fu pianta delle repubbliche aristocratiche, col qual' i plebei riportarono da' nobili il dominio bonitario de' campi, per cagion del quale si criarono poi i tribuni della plebe per difender loro questa parte di natural libertà, i quali poi, tratto tratto, fecero loro conseguire tutta la libertà civile; e così il censo di Servio Tullio, perché indi ne incominciarono l'occasioni e le mosse, diventò censo pianta della romana repubblica popolare, come si è ragionato nell'annotazioni alla legge Publilia per via d' ipotesi, e dentro si dimostrerà essere stato vero di fatto.

VI. A Tarquinio Prisco, tutte l' insegne e divise, con le quali poscia a' tempi più luminosi di Roma risplenderà la maestà dell' imperio romano.

VII. Così dovettero affiggersi alle XII Tavole moltissime leggi che dentro dimostreremo essere state comandate ne' tempi appresso; e (come si è appieno dimostrato ne' *Principii del Diritto universale*), perché la legge del dominio quiritario da' nobili acconunato a' plebei fu la prima legge scritta in pubblica tavola (per la quale unicamente furono criati i decemviri), per cotal aspetto di popolar libertà tutte le leggi che uguagliarono la libertà e si scrissero dappoi in pubbliche tavole furono rapportate a' decemviri. Siane pur qui una dimostrazione il lusso greco de' funerali, che i decemviri non dovettero insegnarlo ai romani col proibirlo, ma dopoché i romani l'avevano ricevuto; lo che non poté avvenire se non dopo le guerre co' tarantini e con Pirro, nelle quali s' incominciarono a conoscer co' greci; e quindi è che Cicerone osserva tal legge portata in latino con le stesse parole con le quali era stata conceputa in Atene.

VIII. Così Dragone, autore delle leggi scritte col sangue nel tempo che la greca storia, come sopra si è detto, ci narra ch'Atene era occupata dagli ottimati: che fu, come vedremo appresso, nel tempo dell'aristocrazie eroiche, nel quale la stessa greca storia racconta che gli Eraclidi erano sparsi per tutta la Grecia, anco nell'Attica, come sopra il proponemmo nella *Tavola cronologica*, i quali finalmente restarono nel Peloponneso e fermarono il loro regno in Isparata, la quale truoveremo essere stata certamente repubblica aristocratica. E cotal Dragone dovett'esser una di quelle serpi della Gorgone inchiovata allo scudo di Perseo, che si truoverà significare l' imperio delle leggi, il quale scudo con le spaventose pene insassiva coloro che 'l riguardavano, siccome nella storia sagra, perché tali leggi erano essi esemplari

castighi, si dicono *leges sanguinis*, e di tale scudo armossi Minerva, la quale fu detta 'Αθηνᾶ, come sarà più appieno spiegato appresso e appo i chinesi, i quali tuttavia scrivono per geroglifici (che dee far maraviglia una tal maniera poetica di pensare e spiegarsi tra queste due e per tempi e per luoghi lontanissime nazioni), un dragone è l' insegna dell' imperio civile. Perché di tal Dragone non si ha altra cosa in tutta la greca storia.

IX. Questa istessa discoverta de' caratteri poetici ci conferma Esopo ben posto innanzi a' sette saggi di Grecia, come il promettemmo nelle *Note alla Tavola cronologica* di farlo in questo luogo vedere. Perché tal filologica verità ci è confermata da questa storia d'umane idee: ch' i sette saggi furon ammirati dall' incominciar essi a dare precetti di morale o di civil dottrina per massime, come quel celebre di Solone (il quale ne fu il principe): *Nosce te ipsum*, che sopra abbiam veduto essere prima stato un precetto di dottrina civile, poi trasportato alla metafisica e alla morale. Ma Esopo aveva innanzi dati tali avvisi per somiglianze delle quali più innanzi i poeti si eran serviti per ispiegarsi; e l'ordine dell'umane idee è d'osservare le cose simili, prima per ispiegarsi, dappoi per pruovare, e ciò prima con l'esemplo che si contenta d'una sola, finalmente con l' induzione che ne ha bisogno di più: onde Socrate, padre di tutte le sétte de' filosofi, introdusse la dialettica con l' induzione, che poi compiè Aristotile col sillogismo, che non regge senza un universale. Ma alle menti corte basta arrecarsi un luogo dal somigliante per essere persuase; come con una favola, alla fatta di quelle ch'aveva truovato Esopo, il buono Menenio Agrippa ridusse la plebe romana sollevata all'ubbidienza.

Ch' Esopo sia stato un carattere poetico de' soci ovvero famoli degli eroi, con uno spirito d' indovino lo ci discuopre il ben costumato Fedro in un prologo delle sue *Favole*

Nunc fabularum cur sit inventum genus,
Brevi docebo. Servitus obnoxia,
Quia, quae volebat, non audebat dicere,
Affectus proprios in fabellas transtulit.
Aesopi illius semita feci viam,

come la favola della società lionina evidentemente lo ci conferma: perché i plebei erano detti «soci» dell'eroiche città, come nelle *Degnità* si è avvisato, e venivano a parte delle fatighe e pericoli nelle guerre, ma non delle prede e delle conquiste. Perciò Esopo fu detto «servo», perché i plebei, come appresso sarà dimostro, erano famoli degli eroi. E ci fu narrato brutto, perché la bellezza civile era stimata dal nascere da' matrimoni solenni, che contraevano i soli eroi, com'anco appresso si mostrerà: appunto, come fu

egli brutto Tersite, che dev'essere carattere de' plebei che servivano agli eroi nella guerra troiana, ed è da Ulisse battuto con lo scettro d'Agamennone, come gli antichi plebei romani a spalle nude erano battuti da' nobili con le verghe, *regium in morem*, al narrar di Sallustio appo sant'Agostino nella *Città di Dio*, finché la legge Porzia allontanò le verghe dalle spalle romane.

Tali avvisi, adunque, utili al viver civile libero, dovetter esser sensi che nudrivano le plebi dell'eroiche città, dettati dalla ragion naturale: de' quali plebei per tal aspetto ne fu fatto carattere poetico Esopo, al quale poi furon attaccate le favole d'intorno alla morale filosofia, e ne fu fatto Esopo il primo morale filosofo nella stessa guisa che Solone fu fatto sappiente, ch'ordinò con leggi la repubblica libera ateniese. E perch' Esopo diede tali avvisi per favole, fu fatto prevenire a Solone che gli diede per massime. Tali favole si dovettero prima concepire in versi eroici, come poi v'ha tradizione che furono concepute in versi giambici, co' quali noi qui appresso truoveremo aver parlato le genti greche in mezzo il verso eroico e la prosa, nella quale finalmente scritte ci sono giunte.

In cotal guisa a' primi autori della sapienza volgare furono rapportati i ritruovati appresso della sapienza riposta; e i Zoroasti in Oriente, i Trimegisti in Egitto, gli Orfei in Grecia, i Pittagorici nell'Italia, di legislatio prima, furono poi finalmente creduti filosofi, come Confucio oggi lo è nella China. Perché certamente i Pittagorici nella Magna Grecia, come dentro si mostrerà, si dissero in significato di «nobili», che, avendo attentato di ridurre tutte le loro repubbliche da popolari in aristocratiche, tutti furono spenti. E 'l *Carme aureo* di Pittagora sopra si è dimostrato esser un'impostura, come gli *Oracoli* di Zoroaste, il *Pimandro* del Trimegisto, gli *Orfici* o i versi d'Orfeo; né di Pittagora ad essi antichi venne scritto alcuno libro d'intorno a filosofia, e Filolao fu il primo pittagorico il qual ne scrisse, all'osservare dello Scheffero, *De philosophia italica*.

(Dall'ediz. Flora cit., pp. 169-83).

3. *OMERO E L'ORIGINE STORICO-METAFISICA DELLA POESIA*

G. B. Vico, *La scienza nuova seconda*, l. III, I, 1-4

Della discoverta del vero Omero

Quantunque la sapienza poetica, nel libro precedente già dimostrata essere stata la sapienza volgare de' popoli della Grecia, prima poeti teologi e poscia eroici, debba ella portare di seguito necessaria che la sapienza di

Omero no sia stata di spezie punto diversa; però perché Platone ne lasciò troppo altamente impressa l'oppenione che fusse egli fornito di sublime sapienza riposta (onde l' hanno seguito a tutta voga tutti gli altri filosofi, e sopra gli altri Plutarco ne ha lavorato un intiero libro), noi qui particolarmente ci daremo ad esaminare se Omero mai fusse stato filosofo; sul qual dubbio scrisse un altro intero libro Dionigi Longino, il quale da Diogene Laerzio nella *Vita di Pirrone* sta mentovato.

1. *Della sapienza riposta, c' hanno oppinato d' Omero.*

Perché gli si conceda pure ciò che certamente deesi dare, ch' Omero dovette andare a seconda de' sensi tutti volgari, e perciò de' volgari costumi della Grecia a' suoi tempi barbara, perché tali sensi volgari e tai volgari costumi dànno le proprie materie a' poeti. E perciò gli si conceda quello che narra, estimarsi gli dèi dalla forza; come dalla somma sua forza Giove vuol dimostrare, nella favola della gran catena, ch'esso sia il re degli uomini e degli dèi, come si è sopra osservato, sulla qual volgare oppenione fa credibile che Diomede ferisce Venere e Marte con l'aiuto portogli da Minevra, la quale, nella contesa degli dèi, e spoglia Venere e percuote Marte con un colpo di sasso (tanto Minerva nella volgar credenza era dea della filosofia! e sì ben usa arma dura degna della sapienza di Giove!). Gli si conceda narrare il costume immanissimo (il cui contrario gli autori del diritto natural delle genti vogliono essere stato eterno tralle nazioni), che pur allora correva tralle barbarissime genti greche de quali si è creduto avere sparso l'umanità per lo mondo), di avvelenar le saette (onde Ulisse per ciò va in Efira, per ritruovarvi le velenose erbe) e di non seppellire i nimici uccisi in battaglia, ma lasciargli inseppolti per pasto de' corvi e cani (onde tanto costò all' infelice Priamo il riscatto del cadavere di Ettore da Achille; che, pure nudo, legato al suo carro, l'aveva tre giorni strascinato d' intorno alle mura di Troia).

Però, essendo il fine della poesia d'addimesticare la ferocia del volgo, del quale sono maestri i poeti, non era d'uom saggio di tai sensi e costumi cotanto fieri destar nel volgo la maraviglia per dilettarsene, e col diletto confermargli vieppiù. Non era d'uom saggio al volgo villano destar piacere delle villanie degli dèi nonché degli eroi, come, nella contesa, si legge che Marte ingiuria « mosca canina » a Minerva, Minerva dà un pugno a Diana, Achille ed Agamennone, uno il massimo de' greci eroi, l'altro il principe della greca lega, entrambi re, s' ingiuriano l'un l'altro « cani », ch'appena ora direbbesi da' servidori nelle commedie.

Ma, per Dio! qual nome più proprio che di « stoltezza » merita la sapienza del suo capitano Agamennone, il quale dev'essere costretto da Achille a far suo dovere di restituire Criseide a Crise, di lei padre, sacerdote d'Apollo,

il qual dio per tal rapina faceva scempio dell'esercito greco con una crudelissima pestilenza? e, stimando d'esservi in ciò andato nel punto suo, credette rimettersi in onore con usar una giustizia ch'andasse di séguito a sì fatta sapienza, e toglier a torto Briseide ad Achille, il qual portava seco i fati di Troia, acciocché, disgustato dipartendosi con le sue genti e con le sue navi, Ettore facesse il resto de' greci ch'erano dalla peste campati? Ecco l'Omero finor creduto ordinatore della greca polizia o sia civiltà, che da tal fatto incomincia il filo con cui tesse tutta l'*Iliade*, i cui principali personaggi sono un tal capitano ed un tal eroe, quale noi facemmo vedere Achille ove ragionammo dell'*Eroismo de' primi popoli*! Ecco l'Omero inarrivabile nel fingere i caratteri poetici, come qui dentro il farem vedere, de' quali gli più grandi sono tanto sconvenevoli in questa nostra umana civil natura! Ma eglino sono decorosissimi in rapporto alla natura eroica, come si è sopra detto, de' puntigliosi.

Che dobbiam poi dire di quello che narra: i suoi eroi cotanto dilettarsi del vino, e, ove sono afflittissimi d'animo, porre tutto il lor conforto, e sopra tutti il saggio Ulisse, in ubbriacarsi? Precetti invero di consolazione, degnissimi di filosofo!

Fanno risentire lo Scaligero quasi tutte le comparazioni prese dalle fiere e da altre selvagge cose. Ma concedasi ciò essere stato necessario ad Omero per farsi meglio intendere dal volgo fiero e selvaggio: però cotanto riuscirvi, che tali comparazioni sono incomparabili, non è certo d'ingegno addimesticato ed incivilito da alcuna filosofia. Né da un animo da alcuna filosofia umanato ed impietosito potrebbe nascere quella troculenza e fierezza di stile, con cui descrive tante, sì varie e sanguinose battaglie, tante, sì diverse e tutte in istravaganti guise crudelissime spezie d'ammazzamenti, che particolarmente fanno tutta la sublimità dell'*Iliade*.

La costanza poi, che si stabilisce e si ferma con lo studio della sapienza de' filosofi, non poteva fingere gli dèi e gli eroi cotanti leggieri, ch'altri ad ogni picciolo motivo di contraria ragione, quantunque commossi e turbati, s'acquetano e si tranquillano; — altri nel bollore di violentissime collere, in rimembrando cosa lagrimevole, si dileguano in amarissimi pianti (appunto come nella ritornata barbarie d'Italia — nel fin della quale provenne Dante, il toscano Omero, che pure non cantò altro che istorie — si legge che Cola di Rienzo — la cui *Vita* dicemmo sopra esprimer al vivo i costumi degli eroi di Grecia, che narra Omero, — mentre mentova l'infelice stato romano oppresso da' potenti in quel tempo, esso e coloro, appo i quali ragiona, prorompono in dirottissime lagrime); — al contrario altri, da sommo dolor afflitti, in presentandosi loro cose liete, come al saggio Ulisse la cena da Alcinoo, si dimenticano affatto de' guai e tutti si sciogliono in allegri; — altri

tutti riposati e quieti, ad un innocente detto d'altrui che lor non vada all'umore, si risentono cotanto e montano in sì cieca collera, che minacciano presente atroce morte a chi 'l disse.

Come quel fatto d'Achille, che riceve alla sua tenda Priamo (il quale di notte, con la scorta di Mercurio, per mezzo al campo de' greci, era venuto tutto solo da essolui per riscattar il cadavero, com'altra volta abbiam detto, di Ettore), l'ammette a cenar seco; e, per un sol detto il quale non gli va a seconda, ch'all' infelicissimo padre cadde innavvedutamente di bocca per la pietà d'un sì valoroso figliolo, — dimenticato delle santissime leggi dell'ospitalità; non rattenuto dalla fede onde Priamo era venuto tutto solo da essolui, perché confidava tutto in lui solo; nulla commosso dalle molte e gravi miserie di un tal re, nulla dalla pietà di tal padre, nulla dalla venerazione di un tanto vecchio; nulla riflettendo alla fortuna comune, della quale non vi ha cosa che più vaglia a muover compatimento; — montato in una collera bestiale, l' intuona sopra «volergli mozzar la testa!» Nello stesso tempo ch'empiamente ostinato di non rimettere una privata offesa fattagli da Agamennone (la quale, benché stata fusse ella grave, non era giusto di vendicare con la rovina della patria e di tutta la sua nazione), si compiace chi porta seco i fati di Troia, che vadano in rovina tutti i greci, battuti miseramente da Ettore; né pietà di patria, né gloria di nazione il muovono a portar loro soccorso, il quale non porta finalmente che per soddisfare un suo privato dolore, d'aver Ettorre ucciso il suo Patroclo! E della Briseide toltagli nemmeno morto si placa, senonsé l' infelice bellissima real donzella Polissena, della rovinata casa del poc'anzi ricco e potente Priamo, divenuta misera schiava, fusse sacrificata innanzi al di lui sepolcro, e le di lui ceneri, assetate di vendetta, non insuppasse dell'ultima sua goccia di sangue! Per tacer affatto di quello che non può intendersi; ch'avesse gravità ed acconcezza di pensar da filosofo chi si trattenesse in ritruovare tante favole di vecchiarelle da trattener i fanciulli, di quante Omero affollò l'altro poema dell' *Odissea*.

Tali costumi rozzi, villani, feroci, fieri, mobili, irragionevoli o irragionevolmente ostinati, leggieri e sciocchi, quali nel libro secondo dimostrammo ne' *Corollari della natura eroica*, non posson essere che d'uomini per debolezza di menti quasi fanciulli, per robustezza di fantasie come di femmine, per bollore di passioni come di violentissimi giovani; onde hassene a niegar ad Omero ogni sapienza riposta. Le quali cose qui ragionate sono materie per le quali incomincian ad uscir i dubbi che ci pongono nella necessità per la ricerca del *vero Omero*.

2. *Della patria d' Omero.*

Tal fu la sapienza riposta finor creduta d' Omero: ora vediamo della patria. Per la quale contesero quasi tutte le città della Grecia, anzi non mancarono di coloro che 'l vollero greco d' Italia e per determinarla Leone Allacci (*De patria Homeri*) in vano vi si affatica. Ma, perché non ci è giunto scrittore che sia più antico d' Omero, come risolutamente il sostiene Giuseffo contro Appione gramatico, e gli scrittori vennero pur lunga età dopo lui, siamo necessitati con la nostra critica metafisica, come sopra un autore di nazione, quale egli è stato tenuto di quella di Grecia, di ritruovarne il vero, e dell'età e della patria, da esso Omero medesimo.

Certamente, di Omero autore dell' *Odissea* siamo assicurati esser stato dell'occidente di Grecia verso mezzodì da quel luogo d'oro dove Alcinoo, re de' feaci (ora Corfù), ad Ulisse, che vuol partire, offerisce una ben corredata nave de' suoi vassalli, i quali dice essere spertissimi marinai, che 'l porterebbero, se bisognasse, fin in Eubea (or Negroponto), la quale, coloro ch'avevano per fortuna veduto, dicevano essere lontanissima, come se fusse l'ultima Tule del mondo greco. Dal qual luogo si dimostra con evidenza Omero dell' *Odissea* essere stato altro da quello che fu autor dell' *Iliade*, perocché Eubea non era molto lontana da Troia, ch'era posta nell'Asia lungo la riviera dell' Ellesponto, nel cui angustissimo stretto son ora due fortezze che chiamano Dardanelli, e fin al dì d'oggi conservano l'origine della voce « Dardania », che fu l'antico territorio di Troia. E certamente appo Seneca si ha essere stata celebre quistione tra greci gramatici: se l' *Iliade* e l' *Odissea* fussero di un medesimo autore.

La contesa delle greche città per l'onore d'aver ciascuna Omero suo cittadino, ella provenne perché quasi ogniuna osservava ne' di lui poemi e voci e frasi e dialetti ch'eran volgari di ciascheduna.

Lo che qui detto serve per la discoverta del vero Omero.

3. *Dell'età d' Omero.*

Ci assicurano dell'età d' Omero le seguenti autorità de' di lui poemi:

I. Achille ne' funerali di Patroclo dà a vedere quasi tutte le spezie de' giochi, che poi negli olimpici celebrò la coltissima Grecia.

II. Eransi già ritruovate l'arti di fondere in bassi rilievi, d' intagliar in metalli, come, fralle altre cose, si dimostra con lo scudo d'Achille ch'abbiamo sopra osservato: la pittura non erasi ancor truovata. Perché la fonderia astrae la superficie con qualche rilevatezza, l' intagliatura fa lo stesso con

qualche profondità; ma la pittura astrae le superficie assolute, ch'è difficilissimo lavoro d'ingegno. Onde né Omero né Mosè mentovano cose dipinte giammai argomento della loro antichità!

III. Le delizie dei giardini di Alcinoo, la magnificenza della sua reggia e la lautezza delle sue cene ci appruovano che già i greci ammiravano lusso e fasto.

IV. I fenici già portavano nelle greche marine avolio, porpora, incenso arabico, di che odora la grotta di Venere; oltracciò, bisso più sottile della secca membrana d'una cipolla, vesti ricamate, e, tra' doni de' proci, una da rigalarsi a Penelope, che reggeva sopra una macchina così di dilicate molle contesta, che ne' luoghi spaziosi la dilargassero, e l'assettassero negli angusti. Ritruovato degno della mollezza de' nostri tempi!

V. Il cocchio di Priamo, con cui si porta ad Achille, fatto di cedro, e l'antro di Calipso ne odora ancor di profumi, il quale è un buon gusto de' sensi, che non intese il piacer romano quando più infuriava a disperdere le sostanze nel lusso sotto i Neroni e gli Eliogabali.

VI. Si descrivono dilicatissimi bagni appo Circe.

VII. I servetti de' proci, belli, leggiadri e di chiome bionde, quali appunto si vogliono nell'amenità de' nostri costumi presenti.

VIII. Gli uomini come femmine curano la zazzera; lo che Ettore e Diomede rinfacciano a Paride effeminato.

IX. E quantunque egli narri i suoi eroi sempre cibarsi di carni arroste, il qual cibo è il più semplice e schietto di tutti gli altri, perché non ha d'altro bisogno che delle brace: il qual costume restò dopo nei sagrifizi, e ne restarono a' romani dette *prosiicia* le carni delle vittime arroste sopra gli altari, che poi si tagliavano per dividersi a' convitati, quantunque poscia si arrostirono, come le profane, con gli schidoni. Ond'è che Achille, ove dà la cena a Priamo, esso fende l'agnello e Patroclo poi l'arroste, apparecchia la mensa e vi pone sopra il pane dentro i canestri: perché gli eroi non celebravano banchetti che non fussero sagrifizi, dov'essi dovevano esser i sacerdoti.

E ne restarono a' latini *epulae*, ch'erano lauti banchetti, e per lo più, che celebravano i grandi; ed *epulum*, che dal pubblico si dava al popolo,

e la «cena sagra» in cui banchettavano i sacerdoti detti *epulones*. Perciò Agamennone esso uccide i due agnelli, col qual sagrifizio consacra i patti della guerra con Priamo. Tanto allora era magnifica cotal idea, ch'ora ci sembra essere di beccaio! Appresso dovettero venire le carni allesse, ch'oltre al fuoco hanno bisogno dell'acqua, del caldaio, e con ciò, del treppiedi; delle quali Virgilio fa anco cibar i suoi eroi, e gli fa con gli schidoni arrostire le carni. Vennero finalmente i cibi conditi, i quali, oltre a tutte le cose che si son dette, han bisogno de' condimenti.

Ora, per ritornar alle cene eroiche d' Omero, benché lo più delicato cibo de' greci eroi egli descriva esser farina con cascio e miele, però per due comparazioni si serve della pescagione; ed Ulisse, fintosi poverello, domandando la limosina ad un de' proci, gli dice che gli dèi agli re ospitali, o sien caritatevoli co' poveri viandanti, danno i mari pescosi, o sia abbondanti di pesci, che fanno la delizia maggior delle cene.

X. Finalmente (quel che più importa al nostro proposito) Omero sembra esser venuto in tempi ch'era già caduto in Grecia il diritto eroico e 'ncominciata a celebrarsi la libertà popolare, perché gli eroi contraggono matrimoni con istraniere e i bastardi vengono nelle successioni de' regni. E così dovett'andar la bisogna, perché, lungo tempo innanzi, Ercole, tinto dal sangue del brutto centauro Nesso, e quindi uscito in furore, era morto; cioè, come si è nel libro secondo spiegato, era finito il diritto eroico.

Adunque, volendo noi d' intorno all'età d' Omero non disprezzare punto l'autorità, per tutte queste cose osservate e raccolte da' di lui poemi medesimi, e più che dall' *Iliade*, da quello dell' *Odissea*, che Dionigi Longino stima aver Omero essendo vecchio composto, avvaloriamo l'oppenion di coloro ch'el pongono lontanissimo della guerra troiana; il quale tempo corre per lo spazio di quattrocentosessant'anni, che vien ad essere circa i tempi di Numa. E pure crediamo di far loro piacere in ciò, che no 'l poniamo a' tempi più a noi vicini, perché dopo i tempi di Numa dicono che Psammetico aprì a' greci l' Egitto, i quali, per infiniti luoghi dell' *Odissea* particolarmente, avevano da lungo tempo aperto il commerzio nella loro Grecia a' fenici: delle relazioni de' quali, niente meno che delle mercatanzie, com'ora gli europei di quelle dell' Indie, eran i popoli greci già usi di dilettarsi. Laonde convengono queste due cose: e che Omero egli non vide l' Egitto, e che narra tante cose e di Egitto e di Libia e di Fenicia e dell'Asia e sopra tutto d' Italia e di Sicilia, per le relazioni che i greci avute n'avevano da' fenici.

Ma non veggiamo se questi tanti e sì dilicati costumi ben si convengono con quanti e quali selvaggi e fieri egli nello stesso tempo narra de' suoi eroi, e particolarmente nell' *Iliade*. Talché,

ne placidis coeant immitia,

sembrano tai poemi essere stati per più età e da più mani lavorati e condotti.

Così, con queste cose qui dette della patria e dell'età del finora creduto, si avanzano i dubbi per la ricerca del vero Omero.

4. *Dell' inarrivabile facultà poetica eroica d' Omero.*

Ma la niuna filosofia, che noi abbiamo sopra dimostrato d' Omero, e le discoverte fatte della di lui patria ed età che ci pongono in un forte dubbio che non forse egli sia stato un uomo affatto volgare, troppo ci son avvalorate dalla disperata difficultà, che propone Orazio nell'*Arte poetica*, di potersi dopo Omero fingere caratteri, ovvero personaggi di tragedie, di getto nuovi, ond'esso a' poeti dà quel consiglio di prenderglisi da' poemi d' Omero. Ora cotal disperata difficultà si combini con quello: ch' i personaggi della commedia nuova son pur tutti di getto finti, anzi per una legge ateniese dovette la commedia nuova comparire nei teatri con personaggi tutti finti di getto; e sì felicemente i greci vi riuscirono, ch' i latini nel loro fasto, a giudizio di Fabio Quintiliano, ne disperarono anco la competenza, dicendo: *Cum graecis de comoedia non contendimus.*

A tal difficultà d' Orazio aggiungiamo in più ampia distesa quest'altre due. Delle quali una è: come Omero ch'era venuto innanzi, fu egli tanto innimitabil poeta eroico, e la tragedia che nacque dopo, cominciò così rozza, com'ogniun sa e noi più a minuto qui appresso l'osserveremo ? L'altra è: come Omero, venuto innanzi alle filosofie ed alle arti poetiche e critiche, fu egli il più sublime di tutti gli più sublimi poeti, quali sono gli eroici, e, dopo ritruovate le filosofie e le poetiche e critiche arti, non vi fu poeta il quale potesse che per lunghissimi spazi tenergli dietro ? Ma, lasciando queste due nostre, la difficultà d' Orazio, combinata con quello ch'abbiamo detto della commedia nuova, doveva pure porre in ricerca i Patrizi, gli Scaligeri, i Castelvetri ed altri valenti maestri d'arte poetica d' investigarne la ragion della differenza.

Cotal ragione non può rifondersi altrove che nell'origine della poesia, sopra qui discoverta nella *Sapienza poetica*, e 'n conseguenza della discoverta de' caratteri poetici, ne' quali unicamente consiste l'essenza della medesima poesia. Perché la commedia nuova propone ritratti de' nostri presenti costumi umani, sopra i quali aveva meditato la socratica filosofia, donde dalle di lei massime generali d' intorno alla umana morale poterono i greci poeti, in quella addottrinati profondamente (quale Menandro, a petto di cui Terenzio da essi latini fu detto «Menandro dimezzato»); poterono, dico, fingersi cert'esempli luminosi di uomini d' idea, al lume e splendor

de' quali si potesse destar il volgo, il quale tanto è docile ad apprendere da' forti esempli quanto è incapace d'apparare per massime ragionate. La commedia antica prendeva argomenti ovvero subbietti veri e gli metteva in favola quali essi erano, come per una il cattivo Aristofane mise in favola il buonissimo Socrate e 'l rovinò.

Ma la tragedia caccia fuori in iscena odii, sdegni, collere, vendette eroiche (ch'escano da nature sublimi, dalle quali naturalmente provengono sentimenti, parlari, azioni del genere, di ferocia, di crudenza, di atrocità) vestiti di maraviglia; e tutte queste cose, sommamente conformi tra loro ed uniformi ne' lor subbietti, i quali lavori si seppero unicamente fare da' greci ne' loro tempi dell'eroismo, nel fine de' quali dovette venir Omero. Lo che con questa critica metafisica si dimostra: che le favole, le quali sul loro nascere eran uscite diritte e convenevoli, elleno ad Omero giunsero e torte e sconce; come si può osservare per tutta la *Sapienza poetica* sopra qui ragionata, che tutte dapprima furono vere storie, che tratto tratto s'alterarono e si corruppero, e così corrotte finalmente ad Omero pervennero. Ond'egli è da porsi nella terza età de' poeti eroici: dopo la prima, che ritruovò tali favole in uso di vere narrazioni, nella prima propria significazione della voce μῦθος, che da essi greci è diffinita «vera narrazione»; la seconda, di quelli che l'alterarono e le corruppero; la terza, finalmente, d'Omero, che così corrotte le ricevé.

Ma, per richiamarci al nostro proponimento, per la ragione da noi di tal effetto assegnata, Aristotile nella *Poetica* dice che le bugie poetiche si seppero unicamente ritruovare da Omero, perché i di lui caratteri poetici, che in una sublime acconcezza sono incomparabili, quanto Orazio gli ammira, furono generi fantastici, quali sopra si sono nella *Metafisica poetica* diffiniti, a' quali i popoli greci attaccarono tutti i particolari diversi appartenenti a ciascun d'essi generi. Come ad Achille, ch' è il subbietto dell' *Iliade*, attaccarono tutte le proprietà della virtù eroica e tutt' i sensi e costumi uscenti da tali proprietà di natura, quali sono risentiti, puntigliosi, collerici, implacabili, violenti, ch'arrogano tutta la ragione alla forza, come appunto gli raccoglie Orazio ove ne descrive il carattere. Ad Ulisse, ch' è 'l subbietto dell' *Odissea*, appiccarono tutti quelli dell'eroica sapienza, cioè tutti i costumi accorti, tolleranti, dissimulati, doppi, ingannevoli, salva sempre la proprietà delle parole e l' indifferenza dell'azioni, ond'altri da se stessi entrasser in errore e s' ingannassero da se stessi. E ad entrambi tali caratteri attaccarono l'azioni de' particolari, secondo ciascun de' due generi, più strepitose, le qual' i greci, ancora storditi e stupidi, avessero potuto destar e muover ad avvertirle e rapportarle a' loro generi. I quali due caratteri, avendogli formati tutta una nazione, non potevano non fingersi che naturalmente

uniformi (nella quale uniformità convenevole al senso comune di tutta una nazione, consiste unicamente il decoro, o sia la bellezza e leggiadria d'una favola); e, perché si fingevano da fortissime immaginative, non si potevano fingere che sublimi.

Di che rimasero due eterne proprietà in poesia: delle quali una è che 'l sublime poetico debba sempre andar unito al popolaresco; l'altra, ch' i popoli, i quali prima si lavoraron essi i caratteri eroici, ora non avvertono a' costumi umani altrimente che per caratteri strepitosi di luminosissimi esempli.

(Dall'ed. Flora cit., pp. 399-412).

4. *LA DOTTRINA TRASCENDENTALE DEL GIUDIZIO DI GUSTO*

I. Kant, *Critica del giudizio*, I, 1, 1-12; *Analitica del bello*

Primo momento del giudizio di gusto secondo la qualità

1. *Il giudizio di gusto è giudizio estetico.*

Per discernere se una cosa è bella o no, noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'immaginazione (forse congiunta con l'intelletto), la riferiamo al soggetto, e al sentimento di piacere o dispiacere di questo. Il giudizio di gusto non è dunque un giudizio di conoscenza, cioè logico, ma è estetico; il che significa che il suo fondamento non può essere se non puramente soggettivo. Ma ogni rapporto delle rappresentazioni, ed anche delle sensazioni può essere oggettivo (e allora esso costituisce la realtà di una rappresentazione empirica); e tale soltanto non è il rapporto al sentimento di piacere e dispiacere, col quale non vien designato nulla nell'oggetto, e nel quale il soggetto sente se stesso, secondo la rappresentazione da cui è affetto.

Il rappresentarsi con la facoltà conoscitiva (in una rappresentazione chiara o confusa) un edifizio regolare ed appropriato al suo scopo, è una cosa del tutto diversa dall'esser cosciente di questa rappresentazione col sentimento di piacere. In quest'ultimo caso la rappresentazione è riferita esclusivamente al soggetto, e, veramente, sotto il nome di piacere o dispiacere, al sentimento che quello ha della vita; la qual cosa dà luogo ad una facoltà interamente distinta di discernere, di giudicare, che non porta alcun contributo alla conoscenza, ma pone soltanto in rapporto, nel soggetto, la rappresentazione data con la facoltà rappresentativa nella sua totalità; di che l'animo ha coscienza nel sentimento del proprio stato. Le rappresentazioni date in un giudizio possono essere empiriche (e quindi estetiche); ma il giu-

dizio che risulta da esse è logico, se esse sono riferite soltanto all'oggetto. E viceversa, se anche le rappresentazioni date siano razionali, qualora vengano riferite in un giudizio unicamente al soggetto (al suo sentimento), il giudizio resterà sempre estetico.

2. *Il piacere che determina il giudizio di gusto è scevro di ogni interesse.*

È detto interesse il piacere, che noi congiungiamo con la rappresentazione dell'esistenza di un oggetto. Questo piacere perciò ha sempre relazione con la facoltà di desiderare, o in quanto causa determinante di essa, o in quanto necessariamente attinente a tale causa. Ma, quando si tratta di giudicare se una cosa è bella, non si vuol sapere se a noi o a chiunque altro importi, o anche soltanto possa importare, della sua esistenza; ma come la giudichiamo contemplandola semplicemente (nell'intuizione o nella riflessione). Se qualcuno mi domanda se trovo bello il palazzo che mi è davanti, io posso ben dire che non approvo queste cose fatte soltanto per stordire, o rispondere come quel Sachem irocchese, cui niente a Parigi piaceva più delle bettole; posso anche biasimare, da buon seguace di Rousseau, la vanità dei grandi, che spendono i sudori del popolo in tali superfluità; infine, posso anche facilmente convincermi che, se mi trovassi su di un' isola deserta senza speranza di tornar mai tra gli uomini, e potessi magicamente col mio solo desiderio elevare un sì splendido edifizio, io non mi farei nemmeno questa pena, sol che avessi già una capanna, che fosse abbastanza comoda per me. Ma si può concedere ed approvare tutto ciò; ma gli è che non si tratta di questo: si vuol sapere soltanto se questa semplice rappresentazione dell'oggetto è accompagnata in me dal piacere, per quanto, d'altra parte, io possa essere indifferente circa l'esistenza del suo oggetto. Si vede facilmente che da ciò che produce in me stesso la rappresentazione, non dal mio rapporto con l'esistenza dell'oggetto, dipende che si possa dire se esso è bello e che io provi di aver gusto. Ognuno deve riconoscere che quel giudizio sulla bellezza, nel quale si mescola il minimo interesse, è molto parziale e non un puro giudizio di gusto. Non bisogna essere minimamente preoccupato dall'esistenza della cosa, ma del tutto indifferente sotto questo riguardo, per essere giudice in fatto di gusto.

Ma non possiamo chiarir meglio questa proposizione, che è della più grande importanza, se non contrapponendo al piacere puramente disinteressato del giudizio di gusto quello che è legato con l' interesse; soprattutto se possiamo esser certi che non vi son altre specie d' interesse oltre quelle che ora dobbiamo esporre.

3. *Il piacere del piacevole è legato ad un interesse.*

Piacevole è ciò che piace ai sensi nella sensazione. Qui si presenta l'occasione di richiamare e fermar l'attenzione su di uno scambio frequentissimo dei due significati, che può avere la parola sensazione. Ogni piacere (si dice e si pensa) è di per se stesso una sensazione (di un piacere). Quindi tutto ciò che piace, appunto perché piace, è piacevole (e secondo i diversi gradi, o i rapporti ad altre sensazioni piacevoli, è grato, amabile, dilettevole, giocondo, ecc.). Ma, ammesso ciò, le impressioni dei sensi che determinano la tendenza, i principii della ragione che determinano la volontà, e le semplici forme riflesse dell' intuizione che determinano il Giudizio, diventano, per ciò che riguarda l'effetto sul sentimento di piacere, la stessa cosa. Perché non si tratterebbe se non del piacevole, che è nella sensazione del nostro stato; e poiché infine ogni azione delle nostre facoltà deve tendere al pratico ed unirvisi come a suo scopo, non si potrebbe pretendere dalle facoltà stesse alcun apprezzamento delle cose, oltre quello che consiste nella soddisfazione che esse promettono. Il modo, con cui arrivano al piacere, non importa; e poiché qui solo la scelta dei mezzi può stabilire una differenza, gli uomini potrebbero ben accusarsi reciprocamente di stoltezza e d' imprudenza, non mai però di bassezza e di malvagità; poiché tutti, ciascuno secondo il suo modo di veder le cose, tendono ad uno scopo, che è per ciascuno la propria soddisfazione.

Quando si chiama sensazione una determinazione del sentimento di piacere o dispiacere, la parola ha un significato del tutto diverso da quando viene adoperata ad esprimere la rappresentazione di una cosa (mediante i sensi, in quanto ricettività inerente alla facoltà di conoscere). Perché in quest'ultimo caso la rappresentazione è riferita all'oggetto, mentre nel primo è riferita unicamente al soggetto, e non serve ad alcuna conoscenza: nemmeno a quella con cui il soggetto conosce se stesso.

Ma, nella definizione data, intendiamo con la parola sensazione una rappresentazione oggettiva dei sensi; e, per non correr sempre il rischio di esser fraintesi, chiameremo col nome, del resto usato, di sentimento ciò che deve restar sempre puramente soggettivo e non può assolutamente fornire alcuna conoscenza di un oggetto. Il color verde dei prati appartiene alla sensazione oggettiva, in quanto percezione d'un oggetto del senso; il piacere, che esso produce, si riferisce invece alla sensazione soggettiva, con la quale nessun oggetto è rappresentato: vale a dire al sentimento, nel quale l'oggetto è considerato come termine del piacere (che non dà di esso alcuna conoscenza).

Ora è chiaro che il giudizio, col quale io dichiaro piacevole un oggetto, esprime un interesse riguardo a questo, perché il giudizio stesso, mediante

la sensazione, suscita il desiderio di oggetti simili, e per conseguenza il piacere non presuppone il semplice giudizio sull'oggetto, ma il rapporto della sua esistenza col mio stato, in quanto sono affetto dall'oggetto medesimo. Perciò del piacevole non si dice semplicemente che esso piace, ma che esso soddisfa. Non è una semplice approvazione che io ad esso concedo, ma in me si produce un' inclinazione; e a ciò che più vivamente desta piacere è estraneo qualsiasi giudizio sulla natura dell'oggetto; tanto è vero che quelli, i quali mirano sempre al solo godimento (è questa la parola con cui si designa l' intimo della soddisfazione), si dispensano volentieri da ogni giudizio.

4. *Il piacere che dà il buono è legato all' interesse.*

Il buono è ciò che, mediante la ragione, piace puramente pel suo concetto. Chiamiamo qualche cosa buona a (utile), quando essa ci piace soltanto come mezzo; un'altra invece, che ci piace per se stessa, la diciamo buona in sé. In entrambe è sempre contenuto il concetto di uno scòpo, il rapporto della ragione con la volontà (almeno possibile), e per conseguenza un piacere legato all'esistenza di un oggetto o di un'azione, vale a dire un interesse.

Per trovar buono un oggetto, io debbo sempre sapere che cosa dev'essere, cioè averne un concetto. Per trovare in esso la bellezza non ho bisogno di ciò. I fiori, i disegni liberi, quelle linee intrecciate senza scopo che vanno sotto il nome di fogliami, non significano niente, non dipendono da alcun concetto, e tuttavia piacciono. Il piacere, che dà il bello, deve dipendere dalla riflessione su di un oggetto, la quale conduce a qualche concetto (che resta indeterminato); e si distingue perciò anche dal piacevole, che riposa interamente sulla sensazione.

Veramente in molti casi pare che il piacevole sia identico col buono. Così si dice comunemente che ogni soddisfazione (specie se durevole) è buona in se stessa; il che presso a poco significa che il piacevole avente una certa durata e il buono sono la stessa cosa. Ma si può subito scorgere che questo è semplicemente un erroneo scambio di parole, perché i concetti che corrispondono precisamente a quelle espressioni non possono essere confusi in alcun modo. Il piacevole che, come tale, rappresenta l'oggetto unicamente in relazione col senso, affinché possa essere chiamato buono, come oggetto della volontà, dev'essere senz'altro sottoposto ai principii della ragione mediante il concetto di uno scopo. Ma che si tratti di un rapporto del tutto diverso verso il sentimento di piacere quando chiamo nello stesso tempo buono ciò che mi piace, è dimostrato dal fatto che pel buono sussiste sempre la domanda, se esso sia buono mediatamente o immediatamente (utile o buono in sé); mentre pel piacevole la domanda non ha ragion d'essere,

poiché la parola significa in ogni caso qualchecosa che piace immediatamente. (È così anche per ciò che chiamiamo bello).

Anche nel linguaggio più comune si distingue il piacevole dal buono. Di una vivanda che eccita il nostro gusto per mezzo di aromi ed altri ingredienti, si dice senza esitare che essa è piacevole; e si confessa nello stesso tempo che non è buona, perché soddisfa immediatamente il senso, ma mediatamente, cioè alla ragione che ne considera gli effetti, dispiace. Si può notare questa differenza anche nel giudicare della salute corporale. Essa è immediatamente piacevole a colui che la possiede (almeno negativamente, come assenza di ogni dolore corporale). Ma, per dire che essa è buona, bisogna considerarla, mediante la ragione, relativamente a uno scopo, cioè come uno stato che ci rende atti a tutte le nostre occupazioni. Dal punto di vista della felicità ognuno crede di poter chiamare un vero bene, ed anche il bene supremo, la maggiore somma (riguardo alla quantità e alla durata) dei piaceri della vita. Ma anche contro di ciò si rivolta la ragione. Il piacevole è godimento. E se esso è tale, sarebbe da stolto l'essere scrupolosi riguardo ai mezzi che ce lo procurano; se accettarlo, cioè, passivamente dalla generosità della natura, o se produrlo con la propria attività e l'opera propria. Ma la ragione non si lascerà mai persuadere che abbia un valore per se stessa l'esistenza di un uomo, che viva semplicemente per godere (ed anche sia molto attivo sotto questo rispetto); perfino se egli fosse di grande giovamento agli altri che tendono allo stesso scopo, con l'adoperarsi a goder con simpatia del loro piacere. Solo mediante ciò che egli fa, senza riguardo al godimento, in piena libertà e con indipendenza da ciò che la natura passivamente gli può procurare, egli dà al suo essere, in quanto persona, un valore assoluto; e la felicità, con tutta l'abbondanza dei suoi godimenti, è ben lungi dall'essere un bene incondizionato.

Ma, malgrado tutte queste differenze, il piacevole e il buono si accordano in ciò, che entrambi sono legati sempre con un interesse pel loro oggetto: non solo il piacevole, par. 3, e il buono mediato (l'utile), che piace come mezzo per ottenere il piacevole; ma anche ciò che è buono assolutamente e sotto ogni riguardo, il buono morale, che include il più alto interesse. Giacché il buono è l'oggetto della volontà (vale a dire di una facoltà di desiderare determinata dalla ragione). Ma volere qualche cosa ed avere piacere della sua esistenza, cioè prendervi interesse, sono la stessa cosa.

5. *Comparazione dei tre modi specificamente diversi del piacere.*

Il piacevole ed il buono si riferiscono entrambi alla facoltà di desiderare e producono, il primo un piacere determinato patologicamente (mediante eccitazioni, *stimulos*), il secondo un piacere pratico puro; cioè è un piacere

che è determinato in entrambi i casi non semplicemente dalla rappresentazione dell'oggetto, ma anche da quella del rapporto del soggetto con l'esistenza dell'oggetto stesso. Non è soltanto l'oggetto che piace, ma anche la sua esistenza. Perciò il giudizio di gusto è puramente contemplativo, è un giudizio, cioè, che, indifferente riguardo all'esistenza dell'oggetto, non riceve la sua qualità se non dal sentimento di piacere e dispiacere. Ma questa contemplazione stessa non è diretta a concetti; perché il giudizio di gusto non è un giudizio di conoscenza (né teorico né pratico), e per conseguenza non è fondato sopra concetti, né se ne propone alcuno.

Il piacevole, il bello, il buono designano dunque tre diversi rapporti delle rappresentazioni verso il sentimento di piacere e dispiacere, secondo cui distinguiamo gli oggetti o i modi della rappresentazione. Anche le espressioni adeguate, con le quali si designa la compiacenza, nei tre casi, non sono le stesse. Ognuno chiama piacevole ciò che lo soddisfa; bello ciò che gli piace senz'altro; buono ciò che apprezza, approva, vale a dire ciò cui dà un valore oggettivo. Il piacevole vale anche per gli animali irragionevoli; la bellezza solo per gli uomini, nella loro qualità di esseri animali, ma ragionevoli, e non soltanto in quanto essi sono semplicemente ragionevoli (come sono, per esempio, gli spiriti) ma in quanto sono nello stesso tempo animali; il buono ha valore per ogni essere ragionevole in generale. Questo punto, del resto, potrà avere solo in séguito la sua completa giustificazione e la sua chiarezza. Si può dire che di questi tre modi del piacere, unico e solo quello del gusto del bello è un piacere disinteressato e libero; perché in esso l'approvazione non è imposta da alcun interesse, né del senso, né della ragione. Del piacere quindi si potrebbe dire che esso si riferisce nei tre casi esaminati all'inclinazione, al favore o alla stima. Perché il favore è l'unico piacere libero. L'oggetto di un'inclinazione, e quello che è imposto da una legge della ragione al nostro desiderio, non ci lasciano alcuna libertà di farcene noi stessi un oggetto del piacere. Ogni interesse presuppone o produce un bisogno, e, come causa determinante dell'approvazione, non lascia libertà al giudizio sopra l'oggetto.

Per ciò che riguarda l'interesse dell'inclinazione nel piacevole, si dice da ognuno che la fame è il migliore dei cuochi e che la gente di buon appetito gusta qualunque cosa, purché sia mangiabile; quindi un piacere di questa specie non dimostra nel gusto nessuna scelta. Solo quando il bisogno sia soddisfatto, si può distinguere tra molti chi ha è chi non ha gusto. Allo stesso modo può esservi costume (condotta) senza virtù, cortesia senza benevolenza, decoro senza onestà, ecc. ecc. Poiché dove parla la legge morale non resta oggettivamente alcuna libertà nella scelta circa ciò che si deve fare; e mostrare gusto nella propria condotta (o nel giudicare quella degli

altri) è qualcosa del tutto diversa dal manifestare il proprio pensiero morale; perché questo include un precetto e produce un bisogno, mentre invece il gusto morale gioca soltanto con gli oggetti del piacere, senza legarsi propriamente con nessuno.

Definizione del bello derivata dal primo momento.

Il gusto è la facoltà di giudicare di un oggetto o di una rappresentazione mediante un piacere, o un dispiacere, senza alcun interesse. L'oggetto di un piacere simile si dice bello.

Secondo momento del giudizio di gusto secondo la quantità

6. *Il bello è ciò che è rappresentato, senza concetto, come l'oggetto di un piacere universale.*

Questa definizione del bello può esser dedotta dalla precedente, per la quale esso è l'oggetto di un piacere senza alcun interesse. Difatti colui che ha coscienza di esser disinteressato nel piacere che prova di qualchecosa, non può giudicar la cosa medesima se non come contenente una causa del piacere, che sia valevole per ognuno. Non essendo il piacere fondato su qualche inclinazione del soggetto (o su qualche altro interesse riflesso), e sentendosi invece colui che giudica completamente libero rispetto al piacere che dedica all'oggetto; egli non potrà trovare alcuna condizione particolare, esclusiva del suo soggetto, come fondamento del piacere, e dovrà quindi considerarlo come fondato su qualcosa, che si possa presupporre in ogni altro; per conseguenza, dovrà credere di aver ragione di pretendere dagli altri lo stesso piacere. Egli parlerà così del bello come se fosse una qualità dell'oggetto e il suo giudizio fosse logico (un giudizio che dà una conoscenza dell'oggetto mediante il suo concetto), sebbene sia soltanto estetico e non implichi che il rapporto della rappresentazione dell'oggetto col soggetto; perché, infatti, esso è simile in questo al giudizio logico, che si può presupporre la sua validità per ognuno. Ma questa universalità può anche non provenire da concetti. Poiché non vi è alcun passaggio dai concetti al sentimento di piacere o dispiacere (eccetto nelle pure leggi pratiche, le quali però implicano un interesse, che non è contenuto nei puri giudizi di gusto). Al giudizio di gusto, per conseguenza, poiché in esso v' è la coscienza del disinteresse, deve unirsi l'esigenza della validità per ognuno, sebbene tale validità non si tenga connessa agli oggetti; in altri termini, il giudizio di gusto deve pretendere all'universalità soggettiva.

7. Comparazione del bello col piacevole e col buono mediante l'osservazione precedente.

Per ciò che riguarda il piacevole, ognuno riconosce che il giudizio che egli fonda su di un sentimento particolare, e col quale dichiara che un oggetto gli piace, non ha valore se non per la sua persona. Perciò quando qualcuno dice: — il vino delle Canarie è piacevole, — sopporta volentieri che gli si corregga l'espressione e gli si ricordi che deve dire: — è piacevole per me; — e così non solo pel gusto della lingua, del palato e del gorguzzule, ma anche per ciò che può essere piacevole agli occhi o agli orecchi. Per uno il colore della violetta è dolce e amabile, per l'altro è cupo e smorto. Ad uno piace il suono degli strumenti a fiato, all'altro quello degli strumenti a corda. Perciò sarebbe da stolto litigare in tali casi per riprovare l'errore altrui, quando il giudizio differisce dal nostro, quasi che tali giudizi fossero opposti logicamente; sicché in fatto di piacevole vale il principio: ognuno ha il proprio gusto (dei sensi).

Per il bello la cosa è del tutto diversa. Sarebbe (proprio al contrario) ridicolo, se uno che si rappresenta qualche cosa secondo il proprio gusto pensasse di giustificarsi in questo modo: questo oggetto (l'edificio che vediamo, l'abito che quegli indossa, il concerto che sentiamo, la poesia che si deve giudicare) è bello per me. Perché egli non può chiamarlo bello, se gli piace semplicemente. Molte cose possono avere per lui attrattiva e vaghezza; questo non importa a nessuno; ma quando egli dà per bella una cosa, pretende dagli altri lo stesso piacere; non giudica solo per sé, ma per gli altri e parla quindi della bellezza come se essa fosse una qualità della cosa. Egli dice perciò: — la cosa è bella; — e non fa assegnamento sul consenso altrui nel proprio giudizio di piacere, sol perché molte altre volte quel consenso vi è stato; egli lo esige. Biasima gli altri se giudicano altrimenti, e nega loro il gusto, mentre poi pretende che debbano averlo; e per conseguenza qui non è il caso di dire: — ognuno ha il suo gusto particolare. — Varrebbe quanto dire che il gusto non esiste; che non v'è un giudizio estetico, il quale legittimamente possa esigere il consenso universale.

Accade bensì di trovare anche riguardo al piacevole un certo accordo nel giudizio degli uomini, in virtù del quale ad alcuni si nega il gusto, ad altri si accorda, considerandolo non come un senso organico, ma come facoltà di giudicare del piacevole in generale. Così si dice di uno che sappia intrattenere i suoi ospiti tanto piacevolmente (col godimento di tutti i sensi) da contentarli tutti, che egli ha gusto. Ma qui si parla comparativamente; e non vi sono che regole generali (come son tutte le regole empiriche) e non regole universali, come quelle cui sottostà, o pretende, il giudizio di gusto sul bello. È un giudizio relativo alla sociabilità, in quanto questa riposa

su regole empiriche. In quanto al buono i nostri giudizi anche pretendono legittimamente alla validità per ognuno; ma il buono è rappresentato come l'oggetto d'un piacere universale solo mediante un concetto, ciò che non vale né pel piacevole né pel bello.

8. *L'universalità del piacere in un giudizio estetico è rappresentata solo come soggettiva.*

Questa particolare determinazione dell'universalità di un giudizio estetico, che si rinviene in un giudizio di gusto, è un fatto degno di nota, non veramente per il logico, bensì pel filosofo trascendentale, che spende non poca fatica per scoprire la sua origine, ma con essa viene anche a scoprire una proprietà della nostra facoltà di conoscere, che senza questa ricerca sarebbe rimasta ignota.

In primo luogo bisogna convincersi pienamente di questo: che col giudizio di gusto (sul bello) si pretende da ognuno il piacere riguardo ad un oggetto, senza fondarsi però su qualche concetto (perché allora si tratterebbe del buono); e che questa esigenza dell'universalità appartiene così essenzialmente ad un giudizio col quale si dichiari bella qualche cosa, che, senza di essa, a nessuno sarebbe mai venuto in mente di usare tale espressione, e tutto ciò che piace senza concetto sarebbe stato riportato al piacevole, pel quale si lascia ad ognuno il proprio parere e nessuno esige dagli altri il consenso nel proprio giudizio di gusto; ciò che pel giudizio di gusto sulla bellezza avviene in ogni caso. Posso chiamare il primo gusto dei sensi, ed il secondo, gusto della riflessione, in quanto il primo dà semplici giudizi personali, il secondo giudizi che vogliono valere universalmente (pubblici), ma entrambi danno giudizi estetici (non pratici) su di un oggetto, soltanto circa il rapporto della rappresentazione col sentimento di piacere o dispiacere. Sembra strano però che, non solo l'esperienza dimostri che il giudizio (di piacere o dispiacere riguardo a qualche cosa) del gusto dei sensi non vale universalmente, ma che ognuno sia convinto spontaneamente di non potere esigere il consenso dagli altri (sebbene possa trovarsi anche molto spesso un estesissimo accordo su tali giudizi); e che, d'altra parte, sebbene il gusto della riflessione, come l'esperienza insegna, sia bene spesso rigettato con la sua pretesa alla validità universale dei suoi giudizi (sul bello), tuttavia si possa ammettere (ciò che anche realmente avviene) la possibilità di giudizi che abbiano ragione di esigere l'universale consenso, e che questo sia effettivamente richiesto da ognuno dei proprii giudizi di gusto, senza che i giudicanti facciano questione della possibilità di tale pretesa, potendo essere soltanto divisi, in casi determinati, sulla giusta applicazione di questa facoltà di giudicare.

Qui è innanzi tutto da notare che una universalità, che non abbia fondamento sui concetti dell'oggetto (quand'anche soltanto empirici), non è

punto logica, ma estetica, cioè non include una quantità oggettiva del giudizio, sibbene soltanto una quantità soggettiva; per la quale io adopero l'espressione validità comune, che indica la validità non del rapporto di una rappresentazione con la facoltà di conoscere, ma della rappresentazione medesima col sentimento di piacere o dispiacere in ogni soggetto. (Ma si può anche adoperare la stessa espressione per la quantità logica del giudizio notando però che si tratta di una universalità oggettiva, per distinguerla da quella semplicemente soggettiva, che è sempre estetica).

Ora, ogni giudizio oggettivamente universale è anche sempre soggettivo, vale a dire che, quando il giudizio vale per tutto ciò che è compreso in un dato concetto, esso vale anche per ognuno che si rappresenti un oggetto secondo quel concetto. Ma da una universalità soggettiva, cioè quella estetica, che non ha fondamento in alcun concetto, non si può concludere alla universalità logica; perché quella specie di giudizi non si rapporta all'oggetto. Ma appunto perciò l'universalità estetica, che è congiunta ad un giudizio dev'essere di una specie particolare, perché essa non lega il predicato della bellezza col concetto dell'oggetto considerato nella sua intera sfera logica, e tuttavia lo estende all' intera sfera dei giudicanti.

Rispetto alla quantità logica ogni giudizio di gusto è particolare. Poiché io debbo riportare l'oggetto immediatamente al mio sentimento di piacere o dispiacere, quindi senza concetti, i giudizi di gusto non possono avere la quantità di giudizi oggettivamente universali; quantunque, se la rappresentazione singola dell'oggetto del giudizio di gusto vien cambiata per via di paragone in un concetto, secondo le condizioni che determiniano il giudizio stesso, si possa avere un giudizio logicamente universale. Così, per esempio, la rosa, che io guardo, la dichiaro bella con un giudizio di gusto; e invece il giudizio che corrisponde al paragone di molti giudizi particolari — le rose in generale son belle — non esprime più un semplice giudizio estetico, ma un giudizio logico fondato su di un giudizio estetico. Ora il giudizio — la rosa è piacevole (all'odorato) — è bensì un giudizio estetico particolare, ma non è un giudizio di gusto, sibbene un giudizio dei sensi. E si distingue dall'altro per questo, che il giudizio di gusto implica la quantità estetica dell'universalità, cioè la validità per ognuno, che nel giudizio del piacevole non si può trovare. Solo i giudizi sul buono, sebbene anch'essi determinino il piacere per un oggetto, hanno universalità logica e non soltanto estetica; perché essi valgono per l'oggetto, come conoscenza di esso, e perciò universalmente.

Quando si giudicano gli oggetti semplicemente secondo concetti, ogni rappresentazione della bellezza va perduta. Così non si può dare alcuna regola, secondo la quale ognuno sarebbe obbligato a riconoscer bella qual-

che cosa. Se si tratta di giudicar bello un abito, una casa, un fiore, non ci lasceremo insinuare il giudizio da ragioni o principii. Si vuol sottoporre l'oggetto ai proprii occhi, appunto come se il piacere dovesse dipendere dalla sensazione; e nondimeno, quando l'oggetto si dichiara bello, si crede di avere per sé una voce universale, e si esige il consenso di ognuno; mentre ogni sensazione individuale dovrebbe decidere solo pel contemplatore e pel suo sentimento di piacere.

Ora qui è da notare che nel giudizio di gusto non vien postulato altro che tale voce universale, riguardo al piacere senza mediazione di concetto, e quindi la possibilità di un giudizio estetico, che possa essere nello stesso tempo considerato valevole per ognuno. Il giudizio di gusto, per se stesso, non postula il consenso di tutti (perché ciò può farlo solo un giudizio logico, che fornisce ragioni); esso esige soltanto il consenso da ognuno, come un caso della regola, per la quale esso aspetta la conferma non da concetti, ma dalla adesione altrui. La voce universale è così soltanto un' idea (dove sia il suo fondamento, non è da cercare per ora). Che colui che crede di sentenziare in fatto di gusto, giudichi difatti secondo quest' idea, può esser dubbio; ma che egli vi si riferisca e che il suo debba essere perciò un giudizio di gusto, lo proclama egli stesso con l'espressione della bellezza. Ma da se stesso egli può assicurarsene con la semplice coscienza dell'astrazione da tutto quello che nel suo giudizio appartiene al piacevole e al buono; il piacere che ancora gli resta è quello da cui soltanto egli si promette il consenso di ognuno; e sotto queste condizioni, sarebbe giustificata la sua esigenza, se però egli non mancasse assai spesso di osservarle, pronunziando giudizi di gusto sbagliati.

9. *Esame della questione, se nel giudizio di gusto il sentimento di piacere preceda il giudizio sull'oggetto, o viceversa.*

La soluzione di questo quesito è la chiave della critica del gusto, e perciò degna di ogni attenzione.

Se precedesse il piacere dato dall'oggetto, e la sua validità universale si dovesse poi attribuire, nel giudizio di gusto, alla rappresentazione dell'oggetto stesso, questo procedimento sarebbe in sé stesso contradditorio. Perché allora il piacere non sarebbe che il semplice piacevole della sensazione, e quindi per sua natura potrebbe avere solo una validità particolare, perché dipenderebbe immediatamente dalla rappresentazione, con la quale è dato l'oggetto.

Sicché è la validità universale dello stato sentimentale nella rappresentazione data quella che, come determinazione soggettiva del giudizio di gusto, dev'essere di fondamento allo stesso, e avere per conseguenza il pia-

cere circa l'oggetto. Ma nulla può avere validità universale se non la conoscenza e la rappresentazione in quanto è conoscenza. Perché la rappresentazione solo allora è puramente oggettiva, ed ha perciò un punto generale di riferimento, col quale la facoltà rappresentativa di tutti è obbligata ad accordarsi. Ora se deve essere pensato come puramente soggettivo il fondamento del giudizio su questa validità universale della rappresentazione, cioè senza un concetto dell'oggetto, esso non può essere altro che lo stato sentimentale che risulta dal rapporto delle facoltà rappresentative tra loro, in quanto queste riferiscono una rappresentazione data alla conoscenza in generale.

Le facoltà conoscitive, messe in giuoco da questa rappresentazione, son qui in un giuoco libero, perché nessun concetto determinato le costringe sopra una particolare regola di conoscenza. Sicché lo stato sentimentale in questa rappresentazione deve essere quello che è costituito dal libero giuoco delle facoltà rappresentative, rispetto ad una conoscenza in generale. Ora, ad una rappresentazione con cui è dato un oggetto, e mediante la quale esso diventa in generale una conoscenza, appartengono la fantasia, per l'unione del molteplice dell' intuizione, e l' intelletto, per l'unità del concetto che unisce le rappresentazioni. Questo stato di libero giuoco delle facoltà conoscitive mediante la rappresentazione con cui è dato un oggetto, può essere universalmente condiviso; perché la conoscenza, come determinazione dell'oggetto, con cui date rappresentazioni (in qualunque soggetto) debbono accordarsi, è l'unica specie di rappresentazione che valga per ognuno.

La comunicabilità soggettiva universale del modo di rappresentazione propria del giudizio di gusto, poiché deve sussistere senza presupporre un concetto determinato, non può essere altro che lo stato sentimentale del libero giuoco della fantasia e dell' intelletto (in quanto essi si accordano, come deve avvenire per una conoscenza in generale); perché noi sappiamo che questo rapporto soggettivo appropriato alla conoscenza in generale deve valere per ognuno, e quindi essere universalmente comunicabile, come è ogni determinata conoscenza, che però riposa sempre su quel rapporto in quanto condizione soggettiva.

Ora, questo giudizio puramente soggettivo (estetico) dell'oggetto, o della rappresentazione con cui esso è dato, precede il piacere che si ha dall'oggetto, e il fondamento di questo piacere è nell'armonia delle facoltà di conoscere; ma su quell'universalità delle condizioni soggettive nel giudizio degli oggetti si fonda soltanto questa validità soggettiva universale del piacere, che noi leghiamo alla rappresentazione dell'oggetto, che chiamiamo bello.

Che il poter comunicare il proprio stato sentimentale, anche solo riguardo alle facoltà di conoscere, porti con sé un piacere, si potrebbe dimostrare con la naturale tendenza dell'uomo alla società (empirica o psicologica).

Ma ciò non è sufficiente pel nostro scopo. Il piacere che noi sentiamo, lo esigiamo come necessario da ognuno nel giudizio di gusto, quando diciamo bella qualche cosa, proprio come se esso fosse da considerarsi come una proprietà dell'oggetto determinata in questo secondo concetti; poiché la bellezza per sé, senza il riferimento al sentimento del soggetto, non è nulla. Ma la soluzione di questa questione possiamo riservarla fino alla risposta a quest'altra: se e come siano possibili giudizi estetici *a priori*.

Ora occupiamoci ancora della questione subordinata: in che modo, nel giudizio di gusto, noi siamo coscienti di uno scambievole accordo soggettivo delle facoltà di conoscere, se esteticamente, mediante il semplice senso interno e la sensazione, o intellettualmente, mediante la coscienza della nostra volontaria attività, con la quale le poniamo in giuoco.

Se la rappresentazione data, che dà luogo al giudizio, fosse un concetto che unisse l' intelletto e l' immaginazione nel giudizio dell'oggetto allo scopo di conoscerlo, la coscienza di questo rapporto sarebbe intellettuale (come nello schematismo oggettivo della facoltà del giudizio, di cui tratta la Critica). Ma allora il giudizio non sarebbe dato relativamente al piacere o al dispiacere, e perciò non sarebbe un giudizio di gusto. Il giudizio di gusto determina l'oggetto riguardo al piacere e al dispiacere della bellezza, indipendentemente da concetti. E quindi quell'unità soggettiva del rapporto si rende conoscibile solo mediante la sensazione. Lo stato delle facoltà (l' intelletto e l' immaginazione), animate ciascuna da una determinata attività, concordanti però all'occasione della rappresentazione data, — da quell'attività, vale a dire, che appartiene ad una conoscenza in generale, — è la sensazione, di cui l'universale comunicabilità è postulata dal giudizio di gusto. Un rapporto oggettivo può essere soltanto pensato; ma in quanto esso, secondo le sue condizioni, è soggettivo, può essere sentito nel suo effetto sul sentimento: e di un rapporto che non abbia a fondamento alcun concetto (come quello della facoltà rappresentativa con una facoltà di conoscere in generale) non vi è altra coscienza che la sensazione dell'effetto prodotto dal facile giuoco delle due facoltà dell'animo (intelletto ed immaginazione), avvivate da un accordo reciproco. Una rappresentazione, che in quanto singola e senza confronti con altre, si accordi nondimeno con le condizioni dell'universalità, — la quale costituisce la funzione dell' intelletto in generale, — dà alle facoltà conoscitive quell'accordo proporzionato, che noi cerchiamo in ogni conoscenza, e riteniamo valevole, quindi, per ognuno che debba giudicare mediante l' intelletto e il senso collegati tra loro (per ogni uomo).

Definizione del bello derivante dal secondo momento.

È bello ciò che piace universalmente senza concetto.

Terzo momento dei giudizi di gusto secondo la relazione con lo scopo che in essi è presa in considerazione

10. *Della finalità in generale.*

Se si vuol definire che cosa sia uno scopo secondo le sue determinazioni trascendentali (senza presupporre niente di empirico, come sarebbe il sentimento di piacere), esso è l'oggetto di un concetto, in quanto questo è considerato come la causa di quello (il fondamento reale della sua possibilità); e la causalità di un concetto rispetto al suo oggetto è la finalità (*forma finalis*). Così, quando non si pensa semplicemente la conoscenza d'un oggetto, ma l'oggetto stesso (la sua forma o la sua esistenza) come un effetto, possibile solo mediante un concetto dell'effetto medesimo, allora si pensa uno scopo. La rappresentazione dell'effetto è allora il principio che ne determina la causa, e la precede. La coscienza della causalità che ha una rappresentazione rispetto allo stato del soggetto, e che ha per iscopo di conservarlo in questo stato, può designare qui in generale ciò che si chiama piacere; e invece il dispiacere è quella rappresentazione, che dà allo stato rappresentativo il motivo a determinarsi per la sua contraria (rigettando e disfacendosi dell'altra).

La facoltà di desiderare, in quanto può esser determinata ad agire solo mediante concetti, cioè secondo la rappresentazione di uno scopo, sarebbe la volontà. Ma un oggetto, uno stato d'animo o anche un'azione, è detto conforme al fine anche se la sua possibilità non presuppone necessariamente la rappresentazione di uno scopo, e pel semplice fatto che la sua possibilità non può essere spiegata e concepita da noi, se non ammettendo come principio di essa una causalità secondo fini, cioè una volontà, che l'abbia così ordinata secondo la rappresentazione di una certa regola. La finalità dunque può essere senza scopo, quando non possiamo porre in una volontà la causa di quella forma, e tuttavia non possiamo concepire la spiegazione della sua possibilità se non derivandola da una volontà. Ora, ciò che è oggetto della nostra osservazione non dobbiamo sempre riguardarlo necessariamente mediante la ragione (secondo la sua possibilità). Sicché possiamo almeno giudicare secondo una finalità della forma, senza porre a fondamento di essa uno scopo (come materia del *nexus finalis*), e scorgerla negli oggetti, sebbene non altrimenti che con la riflessione.

11. *Il giudizio di gusto non ha a fondamento se non la forma della finalità di un oggetto (o della sua rappresentazione).*

Ogni scopo, quando è considerato come fondamento del piacere, implica un interesse, come causa determinante del giudizio sull'oggetto che suscita

il piacere. Sicché non può esservi nessuno scopo soggettivo a fondamento del giudizio di gusto. Il giudizio di gusto però, non può essere nemmeno determinato dalla rappresentazione di uno scopo oggettivo, o della possibilità dell'oggetto stesso secondo principii della subordinazione dei fini, e quindi da un concetto del buono; poiché esso è un giudizio estetico, non un giudizio di conoscenza, e quindi, come tale, non concerne alcun concetto della qualità o della possibilità interna od esterna dell'oggetto, derivante da questa o quella causa, ma soltanto il rapporto delle facoltà conoscitive tra loro, in quanto sono determinate da una rappresentazione.

Ora questo rapporto, quando un oggetto si determina come il bello, è legato col sentimento di un piacere, che nel tempo stesso è dato nel giudizio di gusto come valido per ognuno; per conseguenza, la causa determinante del giudizio non può essere una sensazione piacevole che accompagna la rappresentazione, o la rappresentazione della perfezione dell'oggetto e il concetto del buono. Non altro dunque che la finalità soggettiva nella rappresentazione di un oggetto, senza nessun fine (né oggettivo, né soggettivo), e quindi la semplice forma della finalità nella rappresentazione con cui un oggetto ci è dato, può, in quanto ne siamo coscienti, costituire il piacere che giudichiamo, senza concetto, come universalmente comunicabile, e per conseguenza la causa determinante del giudizio di gusto.

12. *Il giudizio di gusto riposa su principii a priori.*

Stabilire *a priori* il legame del sentimento di piacere o dispiacere, come effetto, con una qualunque rappresentazione (sensazione o concetto), in quanto causa, è assolutamente impossibile; si tratterebbe d'un principio di causalità, il quale (tra gli oggetti dell'esperienza) non può esser mai riconosciuto se non *a posteriori*, e mediante l'esperienza stessa. Nella critica della ragion pratica abbiamo, è vero, derivato effettivamente *a priori* da concetti morali universali il sentimento della stima (come una particolare e propria modificazione di quel sentimento, la quale non può in verità aver riscontro né nel piacere né nel dispiacere che riceviamo dagli oggetti empirici). Ma lì noi potevamo anche superare i limiti dell'esperienza, ed invocare una causalità fondata su una qualità soprasensibile del soggetto, cioè la causalità della libertà. Anche lì, del resto, non facevamo dipendere propriamente questo sentimento dall'idea della moralità in quanto causa, e derivavamo da questa soltanto la determinazione della volontà. Ma lo stato d'animo di una volontà in qualsiasi modo determinata è già in se stesso un sentimento di piacere identico con questo; non ne segue come effetto: la qual cosa si dovrebbe ammettere solo quando il concetto della moralità, in quanto è un bene, precedesse la determinazione della volontà mediante

la legge; perché allora il piacere, che sarebbe legato col concetto, invano si deriverebbe da questo come da una semplice conoscenza.

Lo stesso si può dire del piacere nel giudizio estetico: solo che qui esso è puramente contemplativo e senza alcun interesse per l'oggetto, mentre nel giudizio morale è pratico. La coscienza della finalità puramente formale nel giuoco delle facoltà conoscitive del soggetto, suscitata da una rappresentazione con cui un oggetto è dato, è il piacere stesso, perché essa implica una causa determinante l'attività del soggetto e diretta a vivificare le sue facoltà conoscitive, e quindi una causalità interna (che è finale) rispetto alla conoscenza in generale senza essere però limitata ad una determinata conoscenza; e perciò ancora una semplice forma della finalità soggettiva di una rappresentazione in un giudizio estetico. Questo piacere non è nemmeno pratico, come quello del piacevole che ha fondamento patologico, o come quello che ha a fondamento intellettuale la rappresentazione del bene. Esso ha però una causalità in se stesso, che consiste nel conservare, senza uno scopo ulteriore, lo stato delle rappresentazioni stesse e il gioco delle facoltà conoscitive. Noi indugiamo nella contemplazione del bello, perché essa si rinforza e si riproduce da sé e questo indugio è analogo (ma non identico) a quello che si ha, quando qualche attrattiva nella rappresentazione dell'oggetto eccita continuamente l'attenzione, mentre l'animo resta passivo.

(Dalla trad. A. Gargiulo, Bari, Laterza, 1907, pp. 41-63).

5. *LA DOTTRINA TRASCENDENTALE DEL SUBLIME*

E. Kant, *Critica del giudizio*, I, 2, 25-29; *Analitica del sublime.*

A. Del sublime matematico

25. *Spiegazione della parola sublime.*

Noi chiamiamo sublime ciò che è assolutamente grande. Ma l'essere grande e l'essere una grandezza son due concetti interamente distinti (*magnitudo* e *quantitas*). Allo stesso modo, dire semplicemente (*simpliciter*) che qualcosa è grande, è ben diverso dal dire che questa cosa è assolutamente grande (*absolute, non comparative magnum*). Quest'ultima è ciò che è grande al di là di ogni comparazione. — Ma che cosa vuol dire quest'espressione, che cosa è grande, piccola, o di media grandezza? Non si tratta di un puro concetto dell' intelletto in ciò che in tal modo viene indicato; ancor meno di un' intuizione del senso; né, egualmente, d'un' idea della ragione, perché quell'espressione non include alcun principio di conoscenza. Dev'essere dunque

un concetto della facoltà del giudizio, o derivato da questa, ed avere a fondamento una finalità soggettiva della rappresentazione rispetto al Giudizio. Che qualcosa sia una grandezza (*quantum*) si vede dalla cosa stessa senza comparazione con altre; quando cioè la molteplicità dei suoi elementi omogenei compone un'unità. Ma, per sapere quanto una cosa è grande, è necessaria sempre qualche altra cosa, che sia pure una grandezza, come misura. E poiché per giudicare della grandezza non basta semplicemente la molteplicità (il numero), ma è necessaria anche la grandezza dell'unità (della misura), e la grandezza di quest'ultima ha sempre bisogno di nuovo di qualcos'altro come misura, cui possa essere paragonata, vediamo che ogni misurazione degli oggetti fenomenici non può fornire affatto un concetto assoluto di una grandezza, ma soltanto un concetto comparativo.

Ora se io dico semplicemente che qualche cosa è grande, pare che io non mi riferisca ad alcun termine di confronto, o almeno ad alcuna misura oggettiva, perché con tale espressione non è determinato l'oggetto quanto sia grande. Ma se anche il termine del confronto è puramente soggettivo, il giudizio non richiede meno il consenso universale; i giudizi — l'uomo è bello — e — l'uomo è grande — non si limitano solo al soggetto giudicante, ma esigono, come i giudizi teoretici, l'approvazione di tutti.

Ma poiché con un giudizio col quale qualche cosa è data come semplicemente grande, non si vuol dire soltanto che l'oggetto ha una sua grandezza, ma che questa gli è attribuita a preferenza su molti altri oggetti della stessa specie, senza che tuttavia sia determinata questa superiorità; in tal giudizio si trova sempre a fondamento una misura, la quale si presuppone che possa essere accettata da ognuno, ma che non è adoperabile per alcun giudizio logico (matematicamente determinato) della grandezza e soltanto pel giudizio estetico della medesima, perché è una misura puramente soggettiva posta a fondamento del giudizio che riflette sulla grandezza. Una misura che può essere empirica, come la grandezza media degli uomini che conosciamo, degli animali di una certa specie, degli alberi, delle case, dei monti, ecc.; o può essere una misura data *a priori*, che è ridotta in *concreto* per la mancanza nel soggetto giudicante delle condizioni soggettive dell'esibizione; come, nel campo pratico, la grandezza d'una virtù o della giustizia e della libertà pubblica in un paese; o, nel campo teoretico, la grandezza dell'esattezza o dell'inesattezza di una certa osservazione o misura, ecc.

Qui è degno di nota che, sebbene non abbiamo alcun interesse per l'oggetto, vale a dire ci è indifferente la sua esistenza, la semplice grandezza di esso, anche quando è considerato come informe, ci può dare un piacere che è comunicabile universalmente, e contiene perciò la coscienza di una finalità soggettiva dell'uso delle nostre facoltà conoscitive; ma non è questo

un piacere che deriva dall'oggetto (perché l'oggetto può essere informe) la qual cosa si verifica pel bello, dove il Giudizio riflettente si trova determinato come finale rispetto alla conoscenza in generale; è un piacere, che consiste nell'estensione dell' immaginazione in se stessa.

Quando diciamo semplicemente, (con la limitazione suddetta) che un oggetto è grande, non diamo un giudizio determinato matematicamente, ma un semplice giudizio di riflessione sulla rappresentazione dell'oggetto, la quale è finale soggettivamente rispetto ad un certo uso delle nostre facoltà conoscitive nell'apprezzamento delle grandezze; e noi allora congiungiamo sempre alla rappresentazione una specie di stima, come una specie di disistima a ciò che diciamo semplicemente piccolo. Del resto, il giudizio delle cose in quanto grandi o piccole si estende a tutto, anche a tutte le qualità degli oggetti; perciò diciamo grande o piccola la bellezza; di che la ragione deve essere cercata nel fatto che, qualunque sia la cosa che secondo la regola del Giudizio possiamo esibire nell' intuizione (rappresentare esteticamente) è nel tempo stesso un fenomeno, e quindi anche una quantità.

Quando invece chiamiamo qualcosa non solo grande, ma assolutamente grande, sotto ogni riguardo (al di là d'ogni comparazione), vale a dire sublime, si vede subito che non intendiamo di cercare una misura adeguata fuori di essa, ma soltanto in essa medesima. È una grandezza che è uguale solo a se stessa. E da ciò segue, dunque, che il sublime non è da cercarsi nelle cose della natura, ma solo nelle nostre idee; in quali idee si trovi, dev'esser determinato dalla deduzione.

La definizione precedente può anche essere espressa così: sublime è ciò al cui confronto ogni altra cosa è piccola. E qui si vede facilmente che non può esser dato niente in natura, per quanto grande sia giudicato da noi, che non possa essere ridotto, considerato sotto un altro rapporto, all' infinitamente piccolo; e viceversa, niente di così piccolo che non si possa ingrandire per la nostra immaginazione, mediante il confronto con misure ancora più piccole, fino a diventare un mondo. I telescopi e i microscopi ci han fornito rispettivamente una ricca materia per la prima e la seconda osservazione. Sicché niente che può essere oggetto del senso, può dirsi sublime, quando sia considerato in questo modo. Ma appunto perché nella nostra immaginazione vi è una spinta a proseguire all' infinito, e vi è invece nella nostra ragione una pretesa all'assoluta totalità, come ad una idea reale, quella stessa sproporzione, rispetto a questa idea, che ha la nostra facoltà di apprezzamento delle cose del mondo sensibile, desta in noi il sentimento di una facoltà soprasensibile; e ciò che è assolutamente grande non è l'oggetto del senso, ma l'uso che fa naturalmente la facoltà del giudizio di certi oggetti a vantaggio di quel sentimento, in modo che rispetto ad esso ogni

altro uso riesce piccolo. Per conseguenza è da chiamarsi sublime non l'oggetto, ma la disposizione d'animo, la quale risulta da una certa rappresentazione che occupa il Giudizio riflettente.

Possiamo dunque aggiungere alle precedenti formule della definizione del sublime, quest'altra: è sublime ciò che dimostra che si può anche solo pensare una facoltà dell'animo che superi ogni misura dei sensi.

26. *Dell'apprezzamento delle grandezze delle cose naturali che è richiesto dall' idea del sublime.*

La misura delle grandezze mediante concetti di numeri (o dei loro segni algebrici) è matematica, mentre quella della semplice intuizione (apprezzamento visivo) è estetica. Ora, è vero, noi possiamo acquistare concetti esatti della grandezza delle cose solo mediante numeri di cui la misura è l'unità (o almeno mediante approssimazione per progressioni all' infinito) e così ogni misura logica delle grandezze è matematica. Ma, poiché la grandezza della misura dev'essere considerata come conosciuta, se essa dovesse di nuovo essere misurata matematicamente, cioè con numeri la cui unità dovrebbe essere un'altra misura, non avremmo mai una misura prima o fondamentale, e quindi non potremmo mai avere un concetto determinato d'una data grandezza. Sicché l'apprezzamento della grandezza della misura fondamentale deve consistere semplicemente in ciò, che essa possa essere concepita immediatamente in un' intuizione e si possa adoperarla, mediante l' immaginazione, nell'esibizione dei concetti numerici: vale a dire, che ogni apprezzamento della grandezza degli oggetti naturali è infine estetica (cioè determinata soggettivamente, non oggettivamente).

Intanto, per l'apprezzamento matematico delle grandezze non vi è un massimo (poiché il potere dei numeri va all' infinito); ma per l'apprezzamento estetico vi è sempre un massimo; e di questo io dico che, quando è giudicato come assoluta grandezza, al di là di cui soggettivamente (pel soggetto giudicante) non ve n' è una più grande, suscita l' idea del sublime, e produce quell'emozione che non può esser data da alcun apprezzamento matematico delle grandezze mediante numeri (a meno che la misura estetica non sia vivamente conservata nell' immaginazione); perché quest'ultimo apprezzamento non rappresenta che la grandezza relativa per via del confronto con altre della stessa specie, mentre l'apprezzamento estetico rappresenta la grandezza assolutamente, finché l'animo può abbracciarla in una intuizione.

Per adottare intuitivamente una quantità da potersene servire come misura od unità nell'apprezzamento delle grandezze mediante numeri, all' immaginazione sono necessarie due operazioni: l'apprensione (*apprehensio*)

e la comprensione (*comprehensio aesthetica*). L'apprensione non è una fatica per l'immaginazione, perché in essa può procedere all'infinito; ma la comprensione diventa sempre più difficile a misura che procede l'apprensione, e raggiunge presto il suo massimo, cioè la più grande misura estetica dell'apprezzamento delle grandezze. Perché, quando l'apprensione procede tanto che le prime rappresentazioni parziali dell'intuizione cominciano ad estinguersi nell'immaginazione, se questa procede ancora nell'apprensione, andrà perdendo da un lato quanto guadagna dall'altro; e la comprensione vien condotta ad un massimo, oltre il quale non si può andare.

In tal modo, si può spiegare quel che dice Savary nelle sue notizie sull'Egitto: che non bisogna né avvicinarsi troppo né tenersi troppo lontani dalle Piramidi, per provare tutta l'emozione che dà la loro grandezza. Perché nel secondo caso le parti (le pietre sovrapposte) sono rappresentate solo oscuramente, e la loro rappresentazione non ha alcun effetto sul giudizio estetico del soggetto. Nel primo caso, invece, l'occhio ha bisogno di un certo tempo per compiere l'apprensione dalla base fino all'apice; e frattanto si estinguono in parte le prime rappresentazioni, prima che l'immaginazione abbia ricevuto le ultime, e la comprensione non è mai completa. — Allo stesso modo si può spiegare il turbamento o quella specie d'imbarazzo da cui, come si racconta, è colpito lo spettatore nell'entrare la prima volta nella chiesa di San Pietro a Roma. Vi è qui il sentimento della sproporzione della sua immaginazione nel formare una esibizione delle idee di un tutto; l'immaginazione raggiunge il suo massimo e, per la spinta ad estendersi ancora, ritorna su se stessa, e in tal modo si produce una piacevole emozione.

Io ora non voglio parlare ancora del principio di questo piacere, che è legato con una rappresentazione, dalla quale invece si dovrebbe aspettare che ci facesse scorgere la sua sproporzione, e quindi il suo disaccordo, col Giudizio nell'apprezzamento delle grandezze; noto soltanto che, quando il giudizio estetico deve essere dato puramente (senza esser mescolato con alcun giudizio teleologico, come giudizio della ragione), e quindi come un esempio pienamente approvato alla critica del Giudizio estetico, il sublime non si può cercare nei prodotti dell'arte (come per esempio, edifici, colonne, ecc.), dove uno scopo umano determina così la forma come la grandezza, né nelle cose della natura il cui concetto include già uno scopo (come, per esempio, negli animali di cui è nota la destinazione naturale), ma soltanto nella natura rude (e in questa soltanto a condizione che non presenti alcuna attrattiva e non susciti la paura d'un pericolo reale), in quanto è semplicemente grande. Perché in questa specie di rappresentazione la natura non contiene nulla di mostruoso (né di magnifico o terribile); la grandezza che vi è percepita può aumentare quanto si vuole, purché possa essere compresa

in un tutto dall' immaginazione. Un oggetto è mostruoso, quando con la sua grandezza annulla lo scopo, che è nel suo stesso concetto. Si chiama colossale, invece, la semplice esibizione di un concetto che è presso a poco troppo grande per ogni esibizione (si limita al mostruoso relativo) perché lo scopo dell'esibizione d'un concetto è forzato dal fatto che l' intuizione dell'oggetto è presso a poco troppo grande per la nostra facoltà di apprensione. — Ma un puro giudizio del sublime non deve avere a fondamento alcun fine dell'oggetto, quando vuol essere estetico e non mescolato con un giudizio dell' intelletto o della ragione.

Poiché tutto ciò che deve piacere senza interesse al Giudizio semplicemente riflettente deve contenere nella sua rappresentazione una finalità soggettiva, e, in quanto tale, valida universalmente; e poiché, nello stesso tempo, qui non v' è a fondamento del giudizio una finalità della forma dell'oggetto (come nel bello); si domanda: qual' è questa finalità soggettiva? e perché è prescritta come una norma che dà un fondamento al piacere universalmente valido nel semplice apprezzamento delle grandezze, e proprio in quell'apprezzamento che è spinto fino a mostrarci l' insufficienza della nostra immaginazione rispetto all'esibizione del concetto di una grandezza?

L' immaginazione procede da sé all' infinito nella composizione che è necessaria alla rappresentazione delle grandezze, senza che nulla le faccia impedimento; ma l' intelletto la guida coi concetti dei numeri, cui essa deve fornire lo schema; e in questo procedimento, in quanto proprio dell'apprezzamento logico delle grandezze, vi è bene qualche cosa di finale oggettivamente rispetto al concetto di uno scopo (ogni misura è tale), ma niente di finale e di piacevole per la facoltà del giudizio estetico. In questa finalità intenzionale non vi è nemmeno nulla che costringa a spingere la grandezza della misura, e quindi della comprensione del molteplice in una intuizione, fino al limite della facoltà dell' immaginazione, fin dove questa può estendere il suo potere di esibizione. Poiché nell'apprezzamento intellettuale delle grandezze (aritmetico) si procede egualmente bene spingendo la comprensione delle unità fino al numero 10 (nel sistema decadico) o soltanto fino al numero 4 (sistema tetradico); ma nella comprensione o nell'apprensione, quando la quantità è data nell' intuizione, non si procede nella produzione delle grandezze se non progressivamente (non comprensivamente), secondo un datò principio di progressione. In questo apprezzamento matematico della grandezza, l' intelletto è egualmente soddisfatto e contento, quando l' immaginazione sceglie come unità una grandezza che si abbraccia con un colpo d'occhio, per esempio un piede o una pertica, o quando sceglie un miglio tedesco, o perfino il diametro terrestre, di cui è bensì possibile l'apprensione, ma non la comprensione in una intuizione dell' immaginazione

(non mediante la *comprehensio aesthetica*, sibbene mediante la *comprehensio logica* in un concetto di numero). In entrambi i casi l'apprezzamento logico della grandezza si estende senza ostacoli all' infinito.

Intanto, l'animo sente in se stesso la voce della ragione, che, per tutte le grandezze date, ed anche per quelle che non potranno mai essere apprese interamente, ma che tuttavia son giudicate come interamente date (nella rappresentazione sensibile) esige la totalità, e quindi la comprensione in una intuizione; e richiede l'esibizione per tutti gli elementi di una serie progressivamente crescente di numeri, non escludendo dalla sua esigenza nemmeno l' infinito (lo spazio e il tempo trascorso), rendendoci anzi inevitabile di pensarlo (nel giudizio della ragione comune) come interamente dato (nella sua totalità).

Ma l' infinito è grande assolutamente (non per semplice comparazione). Paragonata con esso, ogni altra grandezza (della stessa specie) è piccola. Ma ciò che più importa, solo il poterlo pensare come un tutto dimostra una facoltà dell'animo che trascende ogni misura dei sensi. Perché a ciò sarebbe necessaria una comprensione, che fornisse come misura un'unità la quale avesse con l' infinito un rapporto determinato, esprimibile in numeri: il che è impossibile. Il potere anche solo pensare senza contraddizione l' infinito come dato, esige nell'animo umano una facoltà, che sia essa stessa soprasensibile. Poiché solo mediante questa facoltà e la sua idea di un noumeno, il quale per sé stesso non ammette alcuna intuizione, ma fa da sostrato all' intuizione del mondo in quanto semplice fenomeno, l' infinito del mondo sensibile è compreso interamente sotto un concetto, nell'apprezzamento puramente intellettuale delle grandezze, sebbene esso, nell'apprezzamento matematico mediante concetti numerici, non possa esser mai pensato interamente. Tale facoltà di potersi rappresentare come dato (nel suo sostrato intelligibile) l' infinito dell' intuizione soprasensibile, trascende ogni misura della sensibilità, ed è più grande, senza paragone, della facoltà dell'apprezzamento matematico; non certo dal punto di vista teoretico, in quanto aiuti la facoltà di conoscere, ma per la sua capacità ad estendere l'animo, il quale si sente la facoltà di superare i limiti della sensibilità, da un altro punto di vista (dal punto di vista pratico).

La natura, dunque, è sublime in quei suoi fenomeni, di cui l' intuizione include l' idea della sua infinità. La qual cosa non può avvenire se non mediante l' insufficienza anche del più grande sforzo della nostra immaginazione, nell'apprezzamento della grandezza di un oggetto. Ora, nell'apprezzamento matematico delle grandezze, l' immaginazione è atta a dare ad ogni oggetto una misura sufficiente, perché i concetti numerici dell' intelletto possono adattare, per via di progressione, ogni misura ad ogni grandezza data. È

dunque nell'apprezzamento estetico delle grandezze che la spinta alla comprensione supera il potere dell' immaginazione, e che, mentre è sentito il bisogno di comprendere in un tutto d' intuizione un'apprensione progressiva, è percepita nello stesso tempo l' insufficienza dell' immaginazione, illimitata nel suo progresso, a concepire, e ad applicare all'apprezzamento delle grandezze, una misura fondamentale a ciò adatta, e con la minima fatica dell' intelletto. Ora la vera misura immutabile della natura è la sua assoluta totalità, che è tutta l' infinità di essa in quanto fenomeno. Ma, poiché questa misura fondamentale è un concetto in se stesso contraddittorio (data l' impossibilità della totalità assoluta di un progresso all' infinito), quella grandezza di un oggetto naturale, cui l' immaginazione applica inutilmente tutto il suo potere di comprensione, deve condurre il concetto della natura ad un sostrato soprasensibile (che sta a fondamento della natura e, nel tempo stesso, della nostra facoltà di pensare), che è grande al di là di ogni misura dei sensi, e perciò ci farà giudicare sublime non tanto l'oggetto, quanto lo stato d'animo che accompagna il suo apprezzamento.

Così, allo stesso modo che il Giudizio estetico applicato al bello riferisce il libero giuoco dell' immaginazione all' intelletto, per accordarlo coi concetti di questo in generale (senza determinare quali): il Giudizio stesso, applicato a qualcosa in quanto sublime, riferisce l' immaginazione alla ragione, per accordarla soggettivamente con le idee di questa (indeterminate), vale a dire per produrre uno stato di animo conforme e conciliabile con quello che risulterebbe dall' influsso sull'animo di determinate idee (pratiche).

Da ciò si vede ancora che la vera sublimità non dev'esser cercata se non nell'animo di colui che giudica, e non nell'oggetto naturale, di cui il giudizio dà luogo a quello stato. Chi vorrebbe chiamar sublimi masse montuose informi, poste l'una sull'altra in un selvaggio disordine, con le loro piramidi di ghiaccio, oppure il mare cupo e tempestoso, e altre cose di questo genere? Ma l'animo si sente elevato nella propria stima, quando, contemplando queste cose, senza guardare alla loro forma, si abbandona all' immaginazione, e alla ragione, che, sebbene si unisca all' immaginazione senza nessuno scopo determinato, ha per effetto di estenderla; e trova nondimeno che tutta la potenza dell' immaginazione è inadeguata alle idee della ragione.

Esempi di sublime matematico della natura nella semplice intuizione ci sono forniti da tutti i casi, in cui (per abbreviare le serie numeriche) è data come misura all' immaginazione non tanto un maggior concetto numerico, quanto una grande unità. Un albero, che apprezziamo secondo l'altezza dell'uomo, costituisce la misura per una montagna; e questa, se la sua altezza è presso a poco un miglio, può servire come unità nel numero che esprime il diametro terrestre, per rendercelo intuibile; il diametro terrestre

può servire pel sistema planetario da noi conosciuto, e questo pel sistema della via lattea; e nessun limite c' è da aspettarsi dall' innumerevole quantità di tali sistemi di vie lattee, chiamate nebulose, le quali probabilmente costituiscono in se stesse nuovi sistemi. Ora il sublime, nel giudizio estetico di un tutto così immensurabile, non sta tanto nella grandezza del numero quanto nel fatto che, procedendo, raggiungiamo unità sempre maggiori; in che siamo aiutati dalla divisione sistematica del mondo, la quale ci rappresenta ogni grandezza naturale come piccola da un altro punto di vista, e propriamente ci mostra l' immaginazione con tutta la sua infinità, e la natura con essa, che si dissipano davanti alle idee della ragione, quando l' immaginazione ne debba fare un'esibizione adeguata.

27. *Della qualità del piacere nel giudizio del sublime.*

Il sentimento dell' insufficienza del nostro potere a raggiungere un' idea, che per noi è legge, è la stima. Ora, l' idea della comprensione di ogni fenomeno, che può esserci dato, nell' intuizione di un tutto, è tale che ci è imposta da una legge della ragione, la quale non riconosce come misura, valida per ognuno ed immutabile, se non il tutto assoluto. Ma la nostra immaginazione, anche nel suo massimo sforzo, mostra i suoi limiti e la sua insufficienza riguardo a quella comprensione, che ad essa si richiede, di un oggetto dato in un tutto dell' intuizione (e quindi riguardo all'esibizione dell' idea della ragione); e mostra, nel tempo stesso, come una legge, la sua destinazione ad adeguarsi a quell' idea. Sicché il sentimento del sublime della natura è un sentimento di stima per la nostra propria destinazione, che, con una specie di sostituzione (scambiando in stima per l'oggetto quella per l'umanità del nostro soggetto), attribuiamo ad un oggetto della natura, il quale ci rende quasi intuibile la superiorità della destinazione razionale delle nostre facoltà conoscitive, anche sul massimo potere della sensibilità.

Il sentimento del sublime è dunque un sentimento di dispiacere, che nasce dall' insufficienza dell' immaginazione, nell'apprezzamento estetico delle grandezze, rispetto all'apprezzamento della ragione; ed è insieme un sentimento di piacere suscitato dall'accordo appunto di questo giudizio sulla insufficienza del massimo potere sensibile, con idee della ragione, in quanto il tendere a questo è per noi una legge. Per noi cioè è una legge (della ragione), ed appartiene alla nostra destinazione, l'apprezzare come piccolo, in confronto con le idee della ragione, tutto ciò che la natura, come oggetto dei sensi, contiene di grande per noi; e tutto ciò che eccita in noi il sentimento di questa destinazione soprasensibile si accorda con quella legge. Ora, il massimo sforzo dell' immaginazione nell'esibizione dell'unità per l'apprezzamento delle grandezze costituisce una relazione a qualcosa di assoluta-

mente grande; e per conseguenza anche una relazione alla legge della ragione, pel fatto che solo questa si assume come misura suprema delle grandezze. Cosicché l'intima percezione dell'insufficienza di ogni misura sensibile rispetto all'apprezzamento delle grandezze fatto dalla ragione, è un accordo con le leggi di questa; ed è un dispiacere, che suscita in noi il sentimento della nostra destinazione soprasensibile, dopo di che riesce finale, ed è quindi un piacere, il trovare inadeguata alle idee della ragione ogni misura della sensibilità.

L'animo, nella rappresentazione del sublime naturale, si sente commosso; mentre resta in contemplazione calma nel giudizio estetico sul bello della natura. Tale commozione (specialmente al suo principio) può esser paragonata ad uno scotimento, vale a dire ad un alternarsi rapido di ripulse e di attrazioni dell'oggetto stesso. Il trascendente (fin cui è spinta nell'apprensione dell'intuizione) è per l'immaginazione come un abisso, in cui teme di perder se stessa; ma per l'idea razionale del soprasensibile è legittimo, non trascendente, il produrre tale sforzo dell'immaginazione: quindi ciò che per la pura sensibilità era ripugnante, diventa attraente nella stessa misura. Ma il giudizio stesso resta sempre estetico, perché, senza avere a fondamento un concetto determinato dell'oggetto, esso rappresenta semplicemente il giuoco soggettivo delle facoltà dell'animo (immaginazione e ragione), come armonico nel loro stesso contrasto. Perché, come pel loro accordo, l'immaginazione e l'intelletto nel giudizio del bello, così qui, pel loro contrasto, l'immaginazione e la ragione producono una finalità soggettiva delle facoltà dell'animo: il sentimento, cioè, che noi abbiamo una ragione pura autonoma, o una facoltà d'apprezzar la grandezza, la cui superiorità non può esser resa intuibile se non mediante l'insufficienza di quella facoltà, che è essa stessa illimitata nell'esibizione delle grandezze (degli oggetti sensibili).

La misura di uno spazio (in quanto apprensione) è nel tempo medesimo una descrizione di esso, quindi un movimento oggettivo dell'immaginazione, e un progresso; la comprensione del molteplice nell'unità, non del pensiero, ma dell'intuizione, e quindi la comprensione di un istante di ciò che è stato appreso successivamente, è invece un regresso, che sopprime la condizione del tempo nel processo dell'immaginazione, e rende intuibile la coesistenza. Si tratta dunque (poiché la successione nel tempo è una condizione del senso interno e di ogni intuizione) d'un movimento soggettivo, dell'immaginazione, con cui essa fa violenza al senso interno, e tanto più notevolmente per quanto maggiore è la quantità che comprende in una intuizione. Sicché lo sforzo per comprendere in una intuizione unica una misura di grandezza, di cui l'apprensione esige un tempo notevole, è un modo di rappresentazione che, soggettivamente considerato, produce in noi un contrasto; ma, considerato oggettivamente, in quanto necessario all'apprezzamento delle gran-

dezze, è finale; e la stessa violenza, che è esercitata nel soggetto dall'immaginazione, è giudicata come finale rispetto alla destinazione totale dell'animo.

La qualità del sentimento del sublime sta in ciò, che esso è di dispiacere circa un oggetto, nel Giudizio estetico, ma è rappresentato nel tempo stesso come finale; il che è possibile, perché la nostra propria insufficienza suscita la coscienza di una facoltà illimitata del nostro stesso soggetto, e l'animo non può giudicare esteticamente di questa se non per mezzo di quella.

Nell'apprezzamento logico delle grandezze, l'impossibilità di arrivare all'assoluta totalità mediante la progressione della misura delle cose del mondo sensibile nel tempo e nello spazio, era riconosciuta come oggettiva, cioè come un'impossibilità di pensare l'infinito come semplicemente dato, e non come puramente soggettivo, cioè come impossibilità di comprenderlo; perché là non si è guardato al grado della comprensione in una intuizione, in quanto misura, ma tutto è stato riportato ad un concetto numerico. Ma, in un apprezzamento estetico delle grandezze, il concetto di numero dev'essere escluso o modificato; e solo la comprensione dell'immaginazione è adeguata come unità di misura (fatta quindi astrazione dai concetti d'una legge della produzione successiva dei concetti di grandezza). — Ora, quando una grandezza tocca quasi il limite della nostra facoltà di comprensione in una intuizione, e nondimeno l'immaginazione è provocata da grandezze numeriche (per le quali sentiamo illimitata la nostra facoltà) a cercare la comprensione estetica in una maggiore unità, sentiamo allora il nostro animo come esteticamente costretto da limiti; ma, guardando alla necessaria estensione dell'immaginazione, che cerca di raggiungere ciò che è illimitato nella nostra facoltà della ragione, cioè l'idea del tutto assoluto, noi ci rappresentiamo come finale il nostro dispiacere, e quindi anche, rispetto alle idee della ragione e al loro risveglio, l'insufficienza dell'immaginazione. Ma appunto perciò il giudizio estetico stesso è finale soggettivamente rispetto alla ragione, in quanto sorgente delle idee, vale a dire rispetto ad una comprensione intellettuale, di fronte a cui ogni comprensione estetica è piccola; ed anche perciò l'oggetto, in quanto sublime, è accolto con un piacere il quale non è possibile se non mediante un dispiacere.

B. Del sublime dinamico della natura

28. *Della natura in quanto potenza.*

La potenza è un potere superiore a grandi ostacoli. Questa potenza si chiama impero, quando è superiore anche alla resistenza di ciò che è pure una potenza. La natura, considerata nel giudizio estetico come una potenza che non ha alcun impero su di noi, è dinamicamente sublime.

La natura, per essere giudicata dinamicamente sublime dev'essere rappresentata come suscitante timore (sebbene non sia vera la reciproca, che cioè ogni oggetto che suscita timore debba esser trovato sublime nel giudizio estetico). Perché nel giudizio estetico (senza concetto) la superiorità sugli ostacoli non può esser giudicata se non dalla grandezza della resistenza. Ora, ciò cui noi siamo spinti ad opporci è un male, e, quando sentiamo che il nostro potere non è adeguato, è un oggetto di timore. Perciò la natura, pel Giudizio estetico, non può essere una potenza, e quindi dinamicamente sublime, se non è considerata come oggetto di timore.

Ma si può considerare un oggetto come temibile senza aver timore davanti ad esso, quando cioè lo giudichiamo pensando semplicemente il caso che gli volessimo far resistenza, e vedendo che allora qualunque resistenza sarebbe vana. Così l'uomo virtuoso teme Iddio, senza aver paura davanti a lui, perché non immagina il terribile caso in cui volesse opporsi a lui e ai suoi ordini. Ma per tutti i casi di questa specie, che non gli sembrano in se stessi impossibili, riconosce che Dio è da temersi.

Colui che teme può giudicare tanto del sublime della natura, quanto può giudicare del bello chi è dominato dall' inclinazione e dall'appetito. Egli fugge la vista dell'oggetto che gli desta timore; ed è impossibile trovar piacere in uno spavento, che è seriamente sentito. Perciò quel piacere, che sentiamo al cessar di qualcosa che ci opprime, è una gioia. Ma è una gioia, quando si tratta della liberazione da un pericolo, alla condizione che non vi saremo mai più esposti; ben lungi dal cercare l'occasione di ripensare alla sensazione provata, non potremo ricordarla senza fastidio.

Le rocce, che sporgono audaci in alto e quasi minacciose, le nuvole di temporale che si ammassano in cielo tra lampi e tuoni, i vulcani che scatenano tutta la loro potenza distruttrice, e gli uragani che si lascian dietro la devastazione, l' immenso oceano sconvolto della tempesta, la cataratta d'un gran fiume, ecc., riducono ad una piccolezza insignificante il nostro potere di resistenza, paragonato con la loro potenza. Ma il loro aspetto diventa tanto più attraente per quanto più è spaventevole, dal momento che ci troviamo al sicuro; e queste cose le chiamiamo volentieri sublimi, perché esse elevano le forze dell'anima al di sopra della mediocrità ordinaria, e ci fanno scoprire in noi stessi una facoltà di resistere interamente diversa, la quale ci dà coraggio di misurarci con l'apparente onnipotenza della natura.

Difatti, allo stesso modo che nell' immensità della natura e nell' incapacità nostra a trovare una misura adeguata per l'apprezzamento estetico del suo dominio, scoprimmo la nostra propria limitazione, ma ci fu rivelata nel tempo stesso, nella facoltà della ragione, un'altra misura non sensibile, la quale comprende quell' infinità stessa come un'unità, e di fronte a cui

tutto è piccolo nella natura, — trovammo per conseguenza nel nostro animo una superiorità sulla natura considerata anche nella sua immensità; così l'impossibilità di resistere alla potenza naturale ci fa riconoscere la nostra debolezza in quanto esseri della natura, cioè la nostra debolezza fisica, ma ci scopre contemporaneamente una facoltà di giudicarci indipendenti dalla natura, ed una superiorità che abbiamo su di essa, da cui deriva una facoltà di conservarci ben diversa da quella che può essere attaccata e messa in pericolo dalla natura; perché in virtù di essa l'umanità della nostra persona resta intatta, quand'anche dovessimo soggiacere all'impero della natura. In tal modo la natura, nel nostro giudizio estetico, non è giudicata sublime in quanto è spaventevole, ma perché essa incita quella forza che è in noi (e che non è natura) a considerare come insignificanti quelle cose che ci preoccupano (i beni, la salute e la vita), o a non riconoscere nella potenza naturale (a cui siam sempre sottoposti relativamente a tali cose) un duro impero su di noi e sulla nostra personalità, al quale dovremmo solo rassegnarci se esso potesse estendersi ai nostri principii supremi, alla loro affermazione o al loro abbandono. La natura qui non è dunque chiamata sublime se non perché eleva l'immaginazione a rappresentare quei casi in cui l'anima può sentire la sublimità della propria destinazione, anche al di sopra della propria natura.

Questa stima di se stesso non perde nulla pel fatto che dobbiamo sentirci al sicuro per poter provare quel piacere vivificante; non perché non vi è serietà nel pericolo, non vi potrà essere serietà (come potrebbe sembrare) nella sublimità della nostra facoltà spirituale. Perché qui il piacere riguarda soltanto la scoperta della destinazione della nostra facoltà, in quanto la disposizione a questa si trova nella nostra natura, mentre lo sviluppo e l'esercizio di essa sono a noi affidati e compito nostro. Ed è la verità, per quanto l'uomo, allorché spinge la sua riflessione fin là, possa avere coscienza della sua presente e reale debolezza.

In verità questo principio sembra tratto da troppo lungi e troppo ragionato, e quindi al di là della portata di un giudizio estetico; ma l'osservazione dell'uomo dimostra il contrario, che esso cioè può stare a fondamento del più comune giudizio, sebbene di esso non si sia sempre coscienti. Difatti, che cosa è, anche pel selvaggio, l'oggetto della massima ammirazione? Un uomo, che non teme niente, che non si spaventa di nulla, che non cede davanti al pericolo, ma che nel tempo stesso scende energicamente all'azione con piena riflessione. Anche nello stato di civiltà più raffinato resta questa stima singolare pel guerriero; e solo si richiede che egli mostri nello stesso tempo tutte le virtù della pace, la dolcezza, la pietà e perfino una cura conveniente della persona, perché appunto in ciò si riconosce l'invincibilità

del suo animo di fronte al pericolo. Perciò si potrà disputare finché si vuole per decidere a chi spetti la preferenza nella nostra stima, se all'uomo di stato o al guerriero; il giudizio estetico è per quest'ultimo. La guerra stessa, quando è condotta con ordine e col sacro rispetto dei diritti civili, ha in sé qualcosa di sublime e rende il carattere del popolo, che la fa in tal modo, tanto più sublime per quanto più numerosi sono stati i pericoli a cui si è esposto e più coraggiosamente vi si è affermato; mentre invece una lunga pace di solito dà il predominio al semplice spirito mercantile, e quindi al basso interesse personale, alla vita, alla mollezza, abbassando lo spirito pubblico.

Contro questa spiegazione del concetto del sublime, che lo attribuisce alla potenza, pare che stia il fatto che noi siamo soliti di rappresentarci Dio come in collera nelle tempeste, negli uragani, nei terremoti e via discorrendo; ma nel tempo stesso come rivelante la sua sublimità, in modo tale che sarebbe stoltezza e follia l' immaginare una superiorità del nostro animo sugli effetti e, a quanto pare, anche sui fini di una tale potenza. Pare che non sia il sentimento di sublimità della nostra propria natura, ma piuttosto l'abbattimento, la costernazione, il sentimento della propria assoluta debolezza, lo stato d'animo che conviene di fronte alle manifestazioni di un essere cosiffatto, e che ordinariamente va congiunto con l' idea che di esso ci facciamo in presenza di simili avvenimenti naturali. Pare che nella religione in generale l'unica maniera di comportarsi alla presenza della divinità sia il prosternarsi, l'adorare a testa bassa, con atteggiamento compunto e voce dolorosa; ed è perciò che questa maniera è stata adottata dalla maggior parte dei popoli, ed è ancora osservata. Ma questa disposizione d'animo è ben lungi dall'essere in se stessa e necessariamente legata con l' idea d'una sublimità d'una religione e dell'oggetto di questa. L'uomo che teme realmente, perché ne trova la ragione in se stesso, avendo coscienza di peccare con le sue cattive intenzioni contro una potenza, di cui la volontà è irresistibile ma nel tempo stesso giusta, non si trova nella disposizione d'animo favorevole per ammirare la grandezza divina, per cui è necessaria una disposizione alla contemplazione calma e un giudizio interamente libero. Solo, quando è cosciente delle sue rette intenzioni, che sa grate a Dio, quegli effetti della potenza divina possono suscitare nell'uomo l' idea della sublimità di questo essere, perché allora egli trova in se stesso una sublimità di sentire conforme alla volontà di lui, e si eleva al di sopra della paura davanti a questi avvenimenti naturali, che non considera più come sfoghi della sua collera. Anche l'umiltà, in quanto giudizio rigoroso di quegli errori propri, che d'altra parte, da una coscienza benevola, potrebbero essere facilmente scusati con la fragilità della natura umana, è una sublime disposizione dell'anima, che consiste

nel sottoporsi volontariamente al dolore del rimorso, per estirparne poco a poco la causa. Solo così la religione si distingue intimamente dalla superstizione: questa non induce nell'animo il rispetto del sublime, ma la paura e l'angoscia davanti all'essere onnipotente, dalla cui volontà l'uomo spaventato si vede abbattuto, senza però rispettarlo; da che non possono nascere, invece di una religione della condotta buona, se non pratiche propiziatrici ed insinuanti.

La sublimità non risiede dunque in nessuna cosa della natura, ma soltanto nell'animo nostro, quando possiamo sentire di essere superiori alla natura che è in noi, e perciò anche alla natura che è fuori di noi (in quanto ha influsso su di noi). Tutto ciò che suscita in noi sentimento, e quindi la potenza della natura che suscita le nostre forze, si chiama (sebbene impropriamente) sublime; e solo supponendo questa idea in noi, e relativamente ad essa, siamo capaci di giungere all' idea della sublimità di quell'essere, il quale produce in noi un' intima stima, non solamente con la potenza che mostra nella natura, ma ancor più con la facoltà, che è in noi, di giudicare la natura medesima senza timore e di concepire la nostra destinazione come sublime rispetto ad essa.

29. *Della modalità del giudizio sul sublime della natura.*

Vi è un' infinità di cose della bella natura, per le quali presumiamo l'accordo del nostro giudizio con quello di ciascun altro, e, senza molto ingannarci, possiamo anche aspettarlo; ma dal nostro giudizio sul sublime della natura non ci possiamo promettere così facilmente il consenso altrui. Pare difatti che, per pronunziare un giudizio su questa eccellenza degli oggetti naturali, sia necessaria una coltura molto maggiore, non soltanto del Giudizio estetico, ma anche delle facoltà conoscitive che vi stanno a fondamento.

La disposizione dell'animo al sentimento del sublime esige nell'animo stesso una capacità per le idee, perché appunto dalla insufficienza della natura rispetto alle idee e, solo quando si ammetta tale insufficienza, dallo sforzo dell' immaginazione per considerare la natura come uno schema per le idee, deriva quel terribile della sensibilità, che è nel tempo stesso attraente; è un impero che la ragione esercita sulla sensibilità per estenderla in modo da farla adeguata al proprio dominio (il dominio pratico), e per farle intraveder l' infinito, che è per essa un abisso. In realtà ciò che noi, preparati dalla coltura, chiamiamo sublime, senza lo sviluppo delle idee morali è per l'uomo rozzo semplicemente terribile. Questi, in quelle manifestazioni dell' impero devastatore della natura e della sua grande potenza, di fronte a cui il potere proprio si riduce a niente, non vedrà che la miseria, il pericolo,

l'affanno, che colpirebbero l'uomo che vi sarebbe esposto. Così, quel buono e per altro intelligente contadino savoiardo (di cui parla il signor di Saussure) chiamava pazzi senz'altro tutti gli amatori delle alte montagne. E chissà se egli avrebbe avuto tanto torto nel caso che quell'osservatore avesse affrontato i pericoli cui si esponeva, soltanto, come la maggior parte dei viaggiatori, per curiosità o per darne un giorno qualche patetica descrizione? Ma lo scopo suo era l'istruzione degli uomini; e quest'uomo eccellente aveva inoltre, e comunicava ai lettori dei suoi viaggi, il sentimento che eleva l'anima.

Ma se il giudizio sul sublime della natura (più che quello sul bello) esige una certa coltura, esso non è prodotto originariamente dalla coltura stessa, né è introdotto nella società da una semplice convenzione; ha il suo fondamento nella natura umana, in qualche cosa che si può supporre ed esigere da ognuno insieme con l'intelligenza ordinaria, vale a dire la disposizione al sentimento per le idee (pratiche), cioè al sentimento morale.

Su ciò si fonda la necessità che noi attribuiamo al giudizio del sublime, quando esigiamo l'accordo del giudizio altrui col nostro. Difatti, allo stesso modo che accusiamo di mancanza di gusto colui che resta indifferente davanti a un oggetto naturale che noi troviamo bello, diciamo che manca di sentimento chi non si commuove per ciò che noi dichiariamo sublime. Da tutti esigiamo il consenso nei due casi e, se v'è bisogno di una cultura, in tutti la supponiamo: con questa differenza soltanto, che nel primo caso, poiché l'immaginazione è riferita semplicemente all'intelletto in quanto facoltà dei concetti, esigiamo il consenso da ognuno, senz'altro; mentre nel secondo, essendo l'immaginazione riferita alla ragione in quanto facoltà delle idee, esigiamo il consenso sotto una condizione soggettiva (ma che ci crediamo autorizzati a supporre in ognuno), cioè il sentimento morale, e così attribuiamo la necessità anche a quest'altro giudizio estetico.

Questa modalità dei giudizi estetici, cioè la necessità che loro è propria, costituisce uno dei punti capitali della critica del Giudizio. Perché questa qualità ci scopre in essi un principio *a priori*, e li trae fuori dalla psicologia empirica nella quale resterebbero sepolti tra i sentimenti del piacere e del dolore (col solo epiteto insignificante di sentimenti più delicati) per riportarli, e con essi la facoltà del giudizio, a quei sentimenti che hanno a fondamento principii *a priori*, e farli rientrare come tali nella filosofia trascendentale.

(Dalla trad. A. Gargiulo, Bari, Laterza, 1907, pp. 91-112).

VI

ROMANTICISMO E IDEALISMO

I

L' ESTETICA ROMANTICA

1. *L'estetica di Schiller e di Humboldt.* La *Critica del giudizio* kantiana aprì una nuova epoca nella storia dell'estetica; non tanto per la sua originalità, la quale — come vedemmo — non è grande, ma per l'autorità del suo autore, grazie alla quale essa suscitò un nuovo ardore di ricerche estetiche. L'unico oppositore di qualche rilievo fu lo Herder con la sua *Kalligone*, apparsa nel 1800. Ma l'estetica herderiana rappresenta evidentemente un regresso nei confronti di Kant: Herder polemizza contro la critica kantiana, ma non apporta alcun elemento veramente nuovo in campo estetico. Come riassume l'Alfieri [1], « Herder rifiuta il soggettivismo estetico di Kant, nega l'apriori estetico, e ritorna a Baumgarten-Meier cioè all'oggettività del bello, inteso come espressione sensibile della perfezione, mescolandovi naturalmente alcune concezioni sue proprie (mezzo sensistiche, mezzo intellettualistiche) col puntiglio di rifiutare tutte, non una esclusa, le definizioni kantiane e accanendosi soprattutto ad attribuire il carattere di concetto (*Begriff*) all'attività estetica ».

Anche Goethe, che pur risentì notevolmente l' influsso della *Critica del giudizio*, non giunse mai a una formulazione di idee estetiche di una certa originalità. Nello scritto *Sulla verità e verosimiglianza dell'opera artistica* egli identifica la bellezza con la verità, distinguendo una verità esteriore propria della natura e una verità interiore propria dell'arte. Nei colloqui con Eckermann si trova una definizione del bello come di un fenomeno originario (*Urphänomenon*), vario e molteplice come la natura stessa. Ma, nel complesso, non si può neppure affermare che esista un'estetica goethiana.

Diverso è il caso di Schiller, in cui la lettura della *Critica del giudizio* diede origine a una serie di riflessioni estetiche che culminano nei *Briefe über die aesthetische Erziehung* (1793-1795). Delle 27 lettere le prime nove affrontano il problema della posizione dell'artista moderno di fronte all'antichità. Di esse la culminante è la sesta, in cui si gettano le basi dell' idea del contrasto tra l'antico e il moderno, che diviene poi il germe della contrapposizione, tipica della scuola romantica di Jena, tra il « romantico » e il « classico ». Caratteristica dello spirito moderno è, secondo la sesta lettera, la scissione dell'uomo in diverse parti e facoltà, per cui ogni uomo e ogni classe di uomini è portata a sviluppare una sola parte

[1] V. E. ALFIERI, *L'estetica dall' Illuminismo al Romanticismo fuori d' Italia*, cit., p. 671.

delle sue facoltà, lasciando in ombra le altre. Fu proprio, per Schiller, il perfezionarsi della cultura a spingere gli uomini a una rigida separazione di classi e di occupazioni, che ruppe l' intimo legame dell'umana natura, che era caratteristico della civiltà greca.

Le prime nove delle 27 *Lettere* di Schiller formano un gruppo a sé e sono scritte sotto il notevole influsso di Humboldt. Nel 1793 era apparsa appunto la prima pubblicazione storico-filosofica di Humboldt, dal titolo *Veber das Studium des Altertums und des griechischen insbesondere.* La tesi di Humboldt era, in sostanza, l'antica tesi classicista degli umanisti del Quattrocento, filtrata attraverso l' identificazione winckelmanniana della Grecia con l'armonia originaria. Già nel 1795, però, nel noto studio *Veber naive und sentimentalische Dichtung*, Schiller superava la posizione di Humboldt e, con essa, quella di tutto il classicismo: egli infatti individua per la prima volta una funzione particolare della poesia moderna nei confronti dell'antichità, di cui non deve essere imitazione. Secondo Schiller, cioè, la poesia antica ha come sua caratteristica l'essere «ingenua» (*naiv*), quella moderna l'essere «sentimentale»; mentre cioè la poesia antica, ingenua, è essa stessa natura, la poesia moderna invece cerca la natura; quindi la poesia antica è unità e oggettività, quella moderna è aspirazione all'unità e quindi soggettività.

Frattanto erano apparse anche le rimanenti lettere di Schiller; il loro nocciolo è costituito dalle sei lettere XI-XVI, mentre le rimanenti non sono che corollari. In quelle sei lettere, presto divenute famose, Schiller individua due istinti fondamentali dell'uomo: l' istinto *sensibile*, volto a immettere l' io nell'ambito della sensibilità, e l'istinto della *forma*, che cerca d' innalzare all'universalità della forma la dispersione dell'empiria. Questi due istinti, pur non contraddicendosi, sono opposti e la mancanza d'un equilibrio tra di essi impedisce sempre un'armonia dell'uomo: se predomina l' istinto sensibile, l'uomo non sarà mai se stesso, perché verrà trascinato nel vortice del tempo da una determinazione all'altra, senza mai poterla fissare; se invece predomina l' istinto della forma, l'uomo non sarà mai *qualche altra cosa*, cioè non potrà mai prender corpo in una determinazione concreta che gli faccia sentire di essere vivo. I due istinti hanno dunque bisogno di una limitazione reciproca; ma questa non sarà possibile se non v' è in noi un terzo istinto, che li riassuma e li equilibri in sé. Schiller ritenne di aver trovato quest' istinto nell' istinto del gioco, da cui deriverebbe l'arte.

Schiller ha cercato d' interpretare in modo nuovo e con sensibilità moderna l'antica idea dell'arte come gioco. Egli sostiene che l'oggetto dell' istinto sensibile è la *vita* nel senso più largo del termine; invece dell' istinto formale è la *forma*, cioè l'universale. Come l' istinto sensibile produce la vita e l' istinto formale la forma, così l' istinto artistico produce la *forma vivente*, cioè l'unione della vita e della forma. Esso è quindi il culmine della vita umana: «L'uomo gioca (cioè è artista) solo quando egli è uomo nel pieno significato della parola, ed è interamente uomo solo quando gioca (cioè quando è artista)».

Come Schiller aveva risentito l' influsso di Humboldt, anche questi a sua volta risentì l' influsso di Schiller. Le idee estetiche di Humboldt furono espresse soprat-

tutto negli *Aesthetische Versuche über Goethes Hermann und Dorothea* e nei suoi studi sul linguaggio. In essi Humboldt sviluppa un'estetica storicistica, che vede nell'arte un'attività caratterizzata da un ideale contemplativo, la quale però è determinata, nelle sue concrete realizzazioni, dai diversi momenti della storia dell'umanità.

2. *L'estetica della scuola romantica.* Nonostante il noto dissidio tra Schiller e la scuola romantica di Jena, tuttavia l'estetica del romanticismo tedesco risentì non poco l'influsso schilleriano: e ciò a partire dal suo più tipico rappresentante, Friedrich Schlegel. L'estetica di F. Schlegel non si trova espressa in un trattato sistematico, ma va ricostruita sulla base dei frammenti da lui pubblicati sul « Lyzeum » del Reichardt, di quelli apparsi sull' « Athenäum » e del noto *Dialogo sulla poesia* [1].

Una delle idee fondamentali dell'estetica schlegeliana è quella dell' *ironia.* Per F. Schlegel l'ironia è « l'imperativo categorico della genialità ». Essa è la sintesi dello scherzo e della serietà: è scherzo in quanto vede la limitatezza di ogni realtà empirica e non può quindi considerarla come assoluta; ma è insieme serietà, perché questo superamento della limitatezza empirica è quanto di più serio esiste nell'universo: è la vita e l'attività dell' Io. Come sintesi di scherzo e di serietà, l'ironia assume, nei confronti del mondo comune, la forma del paradosso, proprio perché essa va oltre il senso comune.

La dottrina dell' ironia si congiunge, nell'estetica di F. Schlegel, con quella della « spiritosità » (*Witz*). La sostituzione della « spiritosità » al concetto filosofico di spirito significa, per F. Schlegel, l'affermazione di una forza che ha ormai superato la distinzione tra scherzo e serietà, tra finito e infinito; a questa sostituzione metafisica corrisponde una sostituzione estetica: alla poesia dello spirito comune subentra, cioè, quella che Schlegel chiama la « poesia trascendentale », o « poesia della poesia ». Essa è la poesia propria del *Witz*, il quale, come non riesce a prender sul serio nulla, così non può prender sul serio neppure la propria poesia, ma cerca di superarla sempre nell'atto stesso in cui la crea. Forma tipica della poesia trascendentale è quindi l' ironia teorizzata da F. Schlegel.

Sullo stesso « Athenäum » apparve, nel 1798-1799, una serie di frammenti di Novalis, in cui il celebre poeta esprimeva un'estetica romantica non molto lontana dagli ideali schlegeliani. Notevole è la teorizzazione novalisiana della *Stimmung* come essenza della poesia. Essa si contrappone alla *Harmonie*, cioè all'armonia quieta e innocente dell'antichità. *Stimmung* invece deriva da *stimmen*, « accordare gli strumenti »; ed è dunque l'espressione più che di un'armonia, di una disposizione d'animo che tende all'armonia.

Nel 1798 e nel 1799 uscivano intanto le due opere prodotte dalla collaborazione di Wackenroder e di Tieck, le *Herzensergiesssungen eines kunstliebenden Klosterbruders* e le *Phantasien über die Kunst*; nelle quali però la parte più notevole

[1] Il *Dialogo sulla poesia* di F. SCHLEGEL apparve nei primi due fascicoli del terzo volume dell' « Athenäum », nel 1800.

risale alla mente di Wackenroder. Tra di esse la maggior notorietà fu raggiunta dalle *Herzensergiessungen*. Esse sono un libro composto di saggi diversi, riuniti insieme dal tenue legame immaginario degli sfoghi del cuore di un *Klosterbruder*, cioè di un monaco probabilmente cattolico, il quale è entusiasta dell'arte e cerca di scoprire in antichi documenti elementi della vita di grandi artisti, in particolar modo di pittori e musicisti, che ci possano spiegare l'origine sentimentale della loro arte. Il brano più famoso e più significativo è forse quello intitolato *La visione di Raffaello*. Wackenroder narra qui di come sorse la *Madonna* di Raffaello: cioè Raffaello, non essendo riuscito a trovare nella natura una donna così bella e ideale da servirgli da modello, dovette rivolgersi alla sua fantasia: solo allora egli ebbe un'apparizione insieme divina e umana, la visione di un volto, che divenne l' immagine del suo quadro. Così in Wackenroder l'arte diviene ispirazione religiosa, atto di fede; essa è insieme anche un atto di vita, che decide di tutta la vita dell'uomo; ed è anche filosofia, se s' intende per filosofia la ricerca di un proprio ideale di vita.

L'estetica di Wackenroder è notevole anche per la sua idealizzazione del Medioevo, che si viene a contrapporre per la prima volta all' idealizzazione winckelmanniana del mondo antico, per cui Wackenroder fu anche detto il Winckelmann del Romanticismo. Egli dà origine all' interpretazione romantica di un Medioevo inteso non tanto come delimitazione storico-cronologica quanto come lo spirito cristiano-cattolico, che giunge quindi a comprendere anche il mondo quattrocentesco e cinquecentesco. Un'estetica non lontana da questa teorizzava poi, nel 1804, Jean Paul Richter nella sua *Vorschule der Aesthetik*.

Lontano dalla scuola romantica di Jena, ma pur espressione del Romanticismo tedesco in senso più largo si svolse il pensiero di Hölderlin. Egli non fornì un'estetica esplicita, ma piuttosto un dato atteggiamento nei confronti del problema dell'arte. Esso si può definire naturalistico e irrazionalistico; cioè l'arte consiste nel saper penetrare nel cuore della natura; ma questo l'uomo lo può fare soltanto quando sogna fantasticamente, quando invece egli si lascia afferrare dalla freddezza (*Nüchternheit*) della riflessione, perde la possibilità di essere artista. In questa idea Hölderlin rappresenta, in certo senso, il culmine dell'estetica romantica, la quale — pur nelle sue diverse manifestazioni — ha però sempre avuto un sostanziale irrazionalismo e soggettivismo come sue caratteristiche essenziali.

BIBLIOGRAFIA

SULL' ESTETICA DI HERDER, SCHILLER E HUMBOLDT
oltre alle opere già precedentemente citate:

G. Jacoby, *Herders und Kants Aesthetik*, Leipzig 1907.
H. Wolf, *Die Genielehre des jungen Herders*, 1925.
W. Bode, *Goethes Aesthetik*, Berlin 1901.
F. Montargis, *L'esthétique de Schiller*, Paris 1892.
D. Bosurgi, *L'estetica di Schiller*, Napoli 1902.
O. Schütz, *Schillers Theorie des Schönen*, Schlehdorf a. K. 1951.
J. M. Velarde, *Guillelmo de Humboldt y la filosofia de lenguaje*, Madrid 1955.

SULL' ESTETICA DELLA SCUOLA ROMANTICA

B. Piert, *F. Schlegels ästhetische Anschauungen*, Neukirchen 1910.
A. Schlagdenhauffen, *F. Schlegel et son groupe*, Strassburg 1934.
E. Havenstein, *F. von Hardenbergs ästhetische Anschauungen*, Berlin 1908.
T. Haering, *Novalis als Philosoph*, Stuttgart 1954.
V. Santoli, *Wackenroder e il misticismo tedesco*, Rieti 1929.
E. Tonnelat, *Hölderlin, son oeuvre poétique et sa pensée religieuse*, Paris 1950.
A. Pellegrini, *Dalla "sensibilità" al nichilismo*, Milano 1962.

[TESTI]

I. *LA DOTTRINA DELL'ARTE COME GIOCO*

F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica*, XII-XV

LETTERA DODICESIMA

Al raggiungimento di questo duplice compito, di rendere reale il necessario *in noi*, e assoggettare alla legge della necessità il reale *fuori di noi*, noi siamo spinti da due forze opposte, le quali, perché ci stimolano ambedue ad attuare il loro oggetto, sono molto convenientemente chiamate *istinti*. Il primo di questi istinti, ch' io chiamerò *sensibile*, deriva dall'essere fisico dell'uomo, ossia dalla sua natura sensibile, e ha per suo compito di collocarlo nei limiti del tempo e renderlo materia, ma non di dargli una materia, perché per questo ci vuole una libera attività della persona che accolga la materia e la distingua da sé, cioè dal permanente. Per materia, per altro, non intendiamo qui altro che il mutamento o la realtà che riempie il tempo; quindi questo istinto richiede che il mutamento ci sia, che il tempo abbia un contenuto. Questo stato del tempo semplicemente riempito si chiama sensazione, ed è solo per mezzo di essa che si manifesta l'esistenza fisica.

Siccome tutto ciò che è nel tempo *si succede*, così pel solo fatto che una cosa è, sarà esclusa ogni altra cosa. Mentre sopra uno strumento musicale si produce una nota, essa è la sola reale tra tutte quelle che è possibile produrre; in quanto l'uomo sente il presente, tutta l' infinita possibilità delle sue determinazioni è limitata a questo unico modo di esistenza. Dove dunque agisce esclusivamente questo istinto, si trova necessariamente la massima limitazione; l'uomo in questo stato non è altro che un'unità di grandezza, un momento di tempo riempito; o piuttosto, *egli* non è, perché la sua personalità è soppressa, finché la sensazione lo domina e il tempo lo trascina seco.

Quanto l'uomo è finito, tanto si estende il dominio di questo istinto; e siccome ogni forma si manifesta solo nella materia, e l'assoluto per mezzo del limitato, così è sull' istinto sensibile che è fondata in fin dei conti l' intera manifestazione dell'umanità. Ma sebbene esso solo desti e sviluppi le attitudini dell'uomo è pure quello solo che ne rende impossibile la perfezione. Con vincoli che non si possono rompere, esso tien legato al mondo dei sensi lo spirito che aspira in alto, e richiama l'astrazione dal suo libero spaziare

nell' infinito ai limiti del presente. Il pensiero può certo momentaneamente sfuggirgli, e una forte volontà opporsi vittoriosa alle sue esigenze; ma la natura oppressa riprende presto i suoi diritti per imporre una realtà effettiva all'esistenza, un contenuto alle nostre cognizioni e uno scopo al nostro operare.

Il secondo istinto, che si può chiamare l' *istinto della forma*, deriva dall'essere assoluto dell'uomo, ovvero dalla sua natura razionale, e tende a farlo libero, a portare armonia nella varietà delle sue manifestazioni e mantenere la sua personalità in mezzo a tutta la vicenda dei suoi stati. Siccome quest'ultima, come unità assoluta e indivisibile, non può mai essere in contraddizione con se stessa, poiché *noi siamo noi in tutta l'eternità*, così quell' istinto, che tende a conservare la personalità, non può mai esigere altro se non ciò che deve esigere in eterno; esso decide dunque per sempre ciò che decide per ora, e comanda per ora ciò che comanda per sempre. Esso abbraccia, in altri termini, tutto il succedersi del tempo, che è quanto dire: sopprime il tempo e il mutamento; esso vuole che il reale sia necessario ed eterno, e che il necessario e l'eterno siano reali; in altre parole: esso tende alla verità e alla giustizia.

Se il primo istinto non produce che accidenti, l'altro dà leggi: leggi per ogni giudizio, se si riferisce alle cognizioni, per ogni volontà, se si riferisce alle azioni. Ora, sia che noi riconosciamo un oggetto, attribuiamo cioè una validità obbiettiva a uno stato del nostro soggetto, sia che operiamo in base alle cognizioni, facendo di ciò che è obbiettivo il principio di determinazione del nostro stato; in ambedue i casi noi strappiamo questo stato alla giurisdizione del tempo, e gli accordiamo realtà per tutti gli uomini e per tutti i tempi, cioè universalità e necessità. Il sentimento può dire solamente: *ciò è vero per questo soggetto e in questo momento*, e può venire un altro momento o un altro soggetto che muti l'attestazione del sentimento presente. Ma quando il pensiero sentenzia una volta: questo è, decide per sempre e in eterno, e la validità del suo giudizio è garantita dalla stessa personalità che resiste ad ogni mutamento. L' inclinazione può dire solamente: *ciò è buono per la tua individualità e pel tuo bisogno presente*; ma il mutamento trascinerà seco la tua individualità e il tuo bisogno presente, e ti farà un giorno aborrire ciò che ora desideri così ardentemente. Ma se il sentimento morale dice: *ciò deve essere*, decide per sempre e in eterno. Se riconosci la verità perché è verità, e pratichi la giustizia perché è giustizia, hai trasformato un singolo caso in legge valida per tutti i casi, hai trattato come eternità un momento della tua vita.

Dove dunque signoreggia l' istinto della forma e opera in noi il puro obbietto, si ha la massima estensione dell'essere, spariscono tutti i limiti,

e l'uomo da *unità di grandezza* cui lo restringeva il misero senso, s' innalza a *unità ideale* che domina tutto il regno dei fenomeni. A questo modo non siamo più noi nel tempo, ma il tempo è in noi, con tutta la sua infinita successione. Non siamo più individui, ma specie; il giudizio di tutte le menti è espresso dal nostro, l'elezione di tutti i cuori è rappresentata dalla nostra azione.

Lettera decimaterza

A prima vista pare non vi siano cose tanto opposte fra loro, quanto le tendenze di questi due istinti, uno dei quali spinge al mutamento, l'altro all' immutabilità. Eppure sono essi che esauriscono il concetto dell'umanità, e un terzo *istinto fondamentale* che potesse esser intermedio fra loro, è assolutamente un concetto impensabile. Come potremo dunque ristabilire l'unità dell'umana natura che sembra completamente distrutta da questa originaria e radicale opposizione ?

È vero, le loro *tendenze* si contraddicono, ma, è anche da notare, non *negli stessi oggetti*, e ciò che non s' incontra, non può urtarsi. Certo, l' istinto sensibile esige il mutamento, ma non richiede che esso si estenda anche alla personalità e al suo dominio, e che vi sia un mutamento di princìpi fondamentali. L' istinto della forma tende all'unità e all' immutabilità, ma non pretende che con la forma si fissi anche lo stato, e vi sia identità della sensazione. Essi non sono dunque per natura in opposizione fra loro, e se, ciò nonostante, sembrano tali, gli è perché lo sono diventati per mezzo di una libera trasgressione della natura, in quanto si fraintendono e confondono le loro sfere d'azione. Vegliare sopra queste ed assicurare i propri confini a ciascuno dei due istinti, è il compito della *cultura*, la quale deve dunque ad entrambi eguale giustizia, ed ha da sostenere non solo l' istinto razionale contro il sensibile, ma anche quest'ultimo contro quello. Duplice quindi è il suo ufficio: in primo luogo, garantire la sensibilità dagli attacchi della libertà; in secondo luogo, assicurare la personalità contro la forza delle sensazioni. Adempie al primo educando la sensibilità; adempie al secondo con l'educazione della facoltà razionale.

Siccome il mondo è estensione nel tempo, mutamento, così la perfezione di quella facoltà che mette l'uomo in relazione col mondo dovrà consistere nella maggior possibile mutabilità ed estensione. E poiché la persona è il permanente nel mutamento, così la perfezione di quella facoltà che deve opporsi al mutamento, dovrà essere la maggior possibile indipendenza e intensità. Quanto più varia si svolge la sensibilità, quanto più mobile essa è, e quanto più di superficie accessibile offre ai fenomeni, tanto più di mondo *afferra* l'uomo, tanto più di attitudini sviluppa in sé; quanto più di forza e

profondità acquista la personalità, quanto più di libertà la ragione, tanto più il mondo comprende l'uomo, tanto più di forma crea fuori di sé. La sua cultura consisterà dunque, in primo luogo, nel procacciare alla facoltà recettiva i più numerosi contatti col mondo, e nello spingere la passività al più alto grado da parte del sentimento; nel procurare, in secondo luogo, alla facoltà determinante la massima indipendenza dalla recettiva, e nello spingere l'attività al più alto grado da parte della ragione. Dove si uniscono queste due proprietà, l'uomo congiunge alla massima pienezza di esistenza la più grande indipendenza e libertà; e invece di perdersi nel mondo, lo attrae piuttosto a sé con tutta l' infinità dei suoi fenomeni, e l'assoggetta all'unità della sua ragione.

Ora, l'uomo può invertire questa relazione e mancare perciò in due modi alla sua destinazione. Egli può dare al potere passivo l' intensità che l'attivo richiede per sé, usurpare per mezzo dell' istinto materiale i diritti del formale, e fare determinante la facoltà recettiva; oppure può conferire al potere attivo l'estensione che spetta al passivo, usurpare per mezzo dell' istinto formale i diritti del materiale, e sostituire la facoltà determinante alla recettiva. Nel primo caso, egli non sarà mai *egli stesso*; nel secondo, non sarà mai *qualche altra cosa*; quindi in ambedue i casi, non sarà né l'uno né l'altro e per conseguenza sarà *nullo*.

Se l' istinto sensibile diventa determinante, il senso fa da legislatore e il mondo opprime la persona, allora il mondo cessa di essere obbietto nella stessa misura che diventa forza. Tosto che l'uomo non è altro che il contenuto del tempo, *egli* non è, e non ha, per conseguenza, alcun contenuto. Con la sua personalità è tolto anche il suo stato, poiché essi sono concetti correlativi: il mutamento suppone il costante, e la realtà limitata una realtà infinita. Se l' istinto formale diventa recettivo, cioè se il potere del pensiero previene la sensazione e la persona sostituisce il mondo, essa cessa di essere forza indipendente e soggetto nella stessa misura che usurpa il posto dell'obbietto, perché il costante esige il mutamento e l'assoluta realtà, per manifestarsi, esige i limiti. Posto che l'uomo è sola forma, egli non *ha* forma alcuna e collo stato è, per conseguenza, tolta anche la personalità. In una parola: solo in quanto l'uomo è autonomo, c' è realtà fuori di lui, ed egli è senziente; solo in quanto è senziente, c' è realtà in lui ed egli è forza pensante.

Ambedue gli istinti hanno dunque bisogno di limitazione e, in quanto si considerano come forze, di moderazione: perché l'uno non penetri nel dominio della legislazione, e l'altro nel dominio della sensazione. La moderazione dell' istinto sensibile però non deve in nessun modo essere effetto di impotenza fisica e di ottusità delle sensazioni, la quale merita soltanto disprezzo; ma essa deve essere opera della libertà, attività della persona che,

colla sua forza morale, tempera quella sensitiva e, dominando le impressioni, toglie loro di profondità per conferir loro in estensione. Spetta al carattere determinare i limiti al temperamento, poiché il senso deve perdere solo in vantaggio dello spirito. La moderazione dell' istinto formale deve parimente non essere effetto di una impotenza spirituale e di fiacchezza del pensiero o della volontà, che avvilirebbe la natura umana. Pienezza di sensazioni dev'essere la sua nobile sorgente; la sensibilità stessa deve conservare con forza vincitrice il suo dominio e opporsi alla violenza che le vorrebbe fare lo spirito colla sua attività usurpatrice. In una parola: la personalità deve tenere nei debiti confini l' istinto materiale, e la sensibilità o la natura l' istinto formale.

Lettera decimaquarta

Siamo ormai condotti al concetto di una reale azione reciproca fra i due istinti, nella quale l'attività dell'uno serve di fondamento e insieme di limite all'attività dell'altro, e ciascuno raggiunge il più alto grado della sua manifestazione appunto perciò, che l'altro è attivo. Questo rapporto reciproco fra i due istinti è veramente solo un problema della ragione, cui l'uomo non è in grado di risolvere se non nella compiutezza della sua esistenza. Esso è, nel senso più preciso della parola, l' idea della sua umanità, per conseguenza un infinito, al quale egli può sempre più avvicinarsi nel corso del tempo, senza però raggiungerlo mai. « Egli non deve aspirare alla forma a costo della propria realtà, né alla realtà a costo della forma, ma cercare l'essere assoluto per mezzo del determinato e l'essere determinato per mezzo dell'assoluto. Deve contrapporre a se stesso un mondo, perché è persona, ed essere persona perché gli si contrappone un mondo. Deve sentire perché ha coscienza di sé, e avere coscienza di sé perché sente ». Egli non può mostrare mai di conformarsi realmente a questa idea e di essere quindi *uomo* nel pieno significato della parola, finché appaga esclusivamente uno dei due istinti, oppure l'uno o l'altro solo successivamente; infatti, finché solamente sente, la sua persona, ossia la sua esistenza assoluta, rimane per lui un mistero, e finché non fa che pensare, gli è mistero la sua esistenza nel tempo, ovvero il suo stato. Ma se ci fossero casi in cui egli facesse contemporaneamente questa doppia esperienza, cioè divenisse consapevole della sua libertà e nello stesso tempo sentisse la sua esistenza, si sentisse materia e contemporaneamente imparasse a conoscersi come spirito, allora, e solo in questi casi, egli avrebbe una completa intuizione della sua umanità, e l'oggetto che gliela procurasse, gli servirebbe come simbolo della sua compiuta destinazione, ed anche (poiché questa non può raggiungersi se non nella totalità del tempo) come rappresentazione dell' infinito.

Supponendo che tali casi potessero succedere nell'esperienza, essi svilupperebbero nell'uomo un nuovo istinto, il quale, appunto perché gli altri due agiscono in lui insieme, sarebbe opposto a ciascuno di essi considerato da solo, e con ragione varrebbe come un terzo istinto. L' istinto sensibile vuole che vi sia mutamento, che il tempo abbia un contenuto; quello formale vuole che sia tolto il tempo, che non vi sia alcun mutamento. Quell' istinto dunque, in cui entrambi agiscono uniti (mi sia permesso chiamarlo *istinto del giuoco* finché non avrò giustificata questa denominazione), l' istinto del giuoco sarebbe diretto ad annullare il tempo nel tempo, ad unire il divenire con l'essere assoluto, il mutamento coll' identità.

L' istinto sensibile vuole essere determinato, ricevere il suo obbietto, il formale vuole egli stesso determinare, vuole produrre il proprio obbietto; quello del giuoco tenderà dunque a sentire così come egli stesso avrebbe prodotto, e a produrre come il senso tende a sentire.

L' istinto sensibile esclude dal proprio soggetto ogni indipendenza e libertà; il formale esclude dal suo ogni dipendenza e passività. Ma l'esclusione della libertà è necessità fisica, quella della passività è necessità morale; quindi entrambi gl' istinti costringono l'anima, quello colle leggi della natura, questo colle leggi della ragione. L' istinto del giuoco dunque, nel quale ambedue operano uniti, costringerà l'anima nello stesso tempo moralmente e fisicamente; e togliendo ogni casualità, toglierà anche ogni costrizione e porrà l'uomo in libertà fisica e morale. Se noi abbracciamo con passione un tale che è degno del nostro disprezzo, sentiamo penosamente la costrizione della natura. Se proviamo avversione per un altro che pure c' impone il rispetto sentiamo penosamente la costrizione della ragione. Ma se egli suscita la nostra affezione mentre ha, insieme, acquistato il nostro rispetto, sparisce la costrizione del sentimento e della ragione, e noi cominciamo ad amarlo, cioè a *giuocare* nello stesso tempo con la nostra affezione e con nostro rispetto.

In quanto poi l' istinto sensibile ci costringe fisicamente, e l' istinto della forma moralmente, quello lascia contingente il nostro stato formale, questo il nostro stato materiale; è cioè problematico se la nostra felicità si accorderà con la nostra perfezione, o se questa s'accorderà con quella. L' istinto del giuoco dunque, nel quale operano uniti gli altri due, renderà contingente nello stesso tempo il nostro stato formale e il materiale, la nostra perfezione e la nostra felicità; e appunto perché rende contingenti entrambi gli stati, e colla necessità sparisce anche la contingenza, esso distruggerà nuovamente quest'ultima in entrambi, e porterà quindi la forma nella materia e la realtà nella forma. Nella stessa misura in cui esso toglie ai sentimenti e alle passioni la loro dinamica influenza, li accorderà colle idee della ragione, e in

quella stessa misura che toglie alle leggi della ragione la loro costrizione morale, le concilierà coi bisogni dei sensi.

Lettera decimaquinta

Sempre più mi avvicino alla meta verso cui La conduco per un sentiero poco dilettevole. Le piaccia seguirmi ancora qualche passo, e un orizzonte più libero si aprirà al nostro sguardo, e una bella veduta compenserà forse della fatica del cammino.

L'oggetto dell' istinto sensibile, espresso in un concetto generale, si chiama *vita* nel più largo senso della parola; concetto che significa tutta l'esistenza materiale e quanto immediatamente si presenta ai sensi. L'oggetto dell' istinto formale, espresso in un concetto generale, si chiama *forma* tanto nel più stretto quanto nel più largo significato; concetto questo, che comprende tutte le qualità formali delle cose e tutti i rapporti delle medesime con la facoltà del pensiero. L'oggetto dell' istinto del giuoco, presentato in uno schema generale, potrà dunque chiamarsi *forma vivente*; concetto che serve a denotare tutte le qualità estetiche dei fenomeni, cioè quello che nel più largo significato si chiama *Bellezza*.

Con questa spiegazione, se tale fosse, la bellezza né si estenderebbe all' intero regno degli esseri viventi, né si restringerebbe ad esso solo. Un blocco di marmo, benché sia e rimanga senza vita, può ciò nondimeno diventare forma vivente per mezzo dell'architetto o dello scultore; un uomo, sebbene viva e abbia forma, è ancora lungi dall'essere perciò forma vivente: è necessario per questo che la sua forma sia vita e la sua vita forma. Finché noi solamente pensiamo la sua forma, essa è senza vita, semplice astrazione; finché solamente sentiamo la sua vita, essa è senza forma, semplice impressione. Solo quando la sua forma vive nel nostro sentimento e la sua vita si forma nel nostro intelletto, egli è forma vivente: e questo sarà sempre il caso in cui lo giudichiamo bello.

Benché però sappiamo indicare gli elementi che nella loro unione producono la bellezza, non è ancora in alcun modo spiegata la sua genesi; poiché per questo bisognerebbe comprendere quella unione stessa, la quale rimane imperscrutabile, come in generale ogni azione reciproca fra il finito e l' infinito. La ragione, movendo da princìpi trascendentali, pone l'esigenza che vi sia unione fra l' istinto formale e quello materiale, vi sia cioè l' istinto del giuoco, poiché l' idea dell'umanità non è compiuta se non dall'unione della realtà con la forma, della contingenza con la necessità, della passività colla libertà. Essa deve porre questa esigenza, perché tende, per sua essenza, alla perfezione e alla distruzione di tutti i limiti, mentre ogni esclusiva attività dell'uno o dell'altro istinto lascia incompiuta la natura umana e

crea un limite alla medesima. Non appena essa dice: deve esistere un'umanità, pone con ciò stesso la legge: deve esistere una bellezza. L'esperienza può risponderci se essa esiste, e lo sapremo tosto che l'esperienza ci avrà informati se c' è un'umanità. Ma in qual modo possa esserci una bellezza e sia possibile un'umanità, né la ragione né l'esperienza ce lo possono insegnare.

Noi sappiamo che l'uomo non è né esclusivamente materia, né esclusivamente spirito. La bellezza, come somma della sua umanità, non può dunque essere né sola vita, come è stato sostenuto da acuti osservatori che si attengono troppo esattamente alla testimonianza dell'esperienza, e come vorrebbe trascinarli a credere il gusto del tempo; né pura forma come è stato giudicato da filosofi speculativi che troppo si allontanarono dall'esperienza, e da artisti filosofi che, nella spiegazione della bellezza, si lasciarono troppo guidare dai bisogni dell'arte: essa è l'oggetto comune dei due istinti, cioè dell' istinto del giuoco. Questo nome è perfettamente giustificato dall'uso generale, il quale denomina colla parola giuoco tutto quello che né soggettivamente né oggettivamente è contingente, eppure non produce alcuna costrizione né esterna né interna. Siccome l'anima nell' intuizione del Bello si trova in un felice mezzo tra la legge e il bisogno, appunto perché è così divisa fra l'una e l'altro, rimane sottratta alla costrizione di entrambi. L' istinto materiale e quello formale pongono seriamente le loro esigenze, poiché, nel conoscere, l'uno si riferisce alla realtà, l'altro alla necessità delle cose; perché, nell'operare, il primo è diretto alla conservazione della vita, il secondo alla difesa della dignità, ambedue quindi alla verità e alla perfezione. Ma la vita diventa più indifferente non appena si tratta della dignità, e il dovere cessa di costringere tosto che l' inclinazione si fa sentire; parimenti, l'animo accoglie in un modo più libero e più tranquillo la realtà delle cose, la verità materiale, non appena questa s' incontra colla verità formale, cioè colla legge della necessità, e non si sente più legato dall'astrazione tosto che l'accompagna l' immediata intuizione. In una parola: il reale, venendo in comunione colle idee, perde la sua serietà, poiché diventa *piccolo*; e il necessario, incontrandosi col sentimento, perde la sua, poiché diventa *facile*.

Ma Ella deve già da tempo essere tentata di farmi questa obbiezione: se si riduce il Bello a semplice giuoco, non viene esso per questo degradato, abbassato e messo allo stesso livello coi frivoli oggetti che in ogni tempo si chiamarono con questo nome? Limitare la bellezza a un semplice *giuoco*, non contraddice forse al concetto razionale e alla dignità di essa che pur è considerata come strumento di cultura? E limitare il giuoco alla bellezza non contraddice forse al concetto empirico del giuoco che può sussistere pur quando sia escluso ogni gusto estetico?

Ma che significa un «*semplice* giuoco», se noi sappiamo che, fra tutte le condizioni dell'uomo, proprio il giuoco e *solo* il giuoco lo rende compiuto e sviluppa contemporaneamente la sua doppia natura? Ciò che Ella, secondo il suo modo di vedere, chiama limitazione, io, seguendo il mio, che pure ho giustificato con prove, chiamo ampliamento. Direi dunque in modo perfettamente inverso: con quello che è gradevole, buono, perfetto, l'uomo è solamente serio: ma colla bellezza egli *giuoca*. Certo non dobbiamo qui pensare ai giuochi che sono in uso nella vita reale e che generalmente si rivolgono solo ad oggetti molto materiali; ma nella vita reale cercheremmo invano anche la bellezza di cui ora parliamo. La bellezza realmente esistente è degna del reale istinto del giuoco; ma per mezzo dell'ideale della bellezza, che è posto dalla ragione, è dato anche un ideale di quell'istinto del giuoco, che l'uomo deve sempre avere innanzi agli occhi in tutti i suoi giuochi.

Non si cadrà mai in errore cercando l'ideale della bellezza di un uomo sulla stessa via per la quale egli soddisfa il suo istinto del giuoco. Se le nazioni greche si dilettavano nei giuochi d'Olimpia, delle incruente lotte della forza, della velocità e della destrezza, e delle più nobili gare dei talenti, e se il popolo romano godeva dell'agonia di un gladiatore ucciso o del suo libico avversario, ci riesce chiaro da questo solo tratto perché dobbiamo cercare le figure ideali di una Venere, di una Giunone, di un Apollo non già a Roma, ma nella Grecia. La ragione però dice: il Bello non deve essere pura vita, né pura forma, ma forma vivente, cioè Bellezza, poiché essa detta all'uomo la doppia legge dell'assoluta formalità e dell'assoluta realtà. Per conseguenza dice ancora: l'uomo deve soltanto giuocare colla bellezza, e non giuocare che con essa. Insomma, per dirla brevemente, l'uomo giuoca solo quando egli è uomo nel pieno significato della parola, ed *è* interamente uomo solo quando giuoca. Questa proposizione, che ora sembra forse paradossale, riceverà un grande e profondo significato quando saremo riusciti ad applicarla ai severi problemi del dovere e del destino: essa sosterrà, io Le prometto, tutto l'edifizio dell'arte come produzione del bello e quello ancora più grave dell'arte della vita. Ma questo principio riesce inatteso soltanto nella scienza: da lungo tempo esso viveva e operava nell'arte e nel sentimento dei Greci, i suoi più eccellenti maestri; solo che essi collocavano nell'Olimpo ciò che doveva realizzarsi sulla terra. Guidati dalla verità di questo principio, essi fecero sparire dalla fronte delle beate divinità tanto la severità e la fatica che solcano le guancie dei mortali, quanto il piacere futile che spiana il viso privo d'ogni espressione; le fecero eternamente contente liberandole dalle catene di ogni scopo, di ogni dovere, di ogni cura, e fecero dell'ozio e dell'indifferenza la sorte invidiata della divinità: il che era semplicemente un nome più umano per indicare l'essere più libero e su-

blime. La costrizione materiale delle leggi naturali e insieme quella spirituale delle leggi morali si perdevano nella loro più alta idea di necessità che abbracciava nello stesso tempo i due mondi, e dall'unione di quelle due necessità emergeva per loro la vera libertà. Animati da questo spirito, essi cancellavano dai lineamenti del loro ideale insieme colla inclinazione anche ogni traccia di volontà, o, meglio, le rendevano irriconoscibili, perché sapevano congiungerle in un' intima unione. Non è la grazia né la dignità che parla a noi dal volto magnifico della Giunone Ludovisi; non è l'uno né l'altro, perché è l'uno e l'altro insieme. Mentre la divinità femminile ci spinge all'adorazione, la donna divina accende il nostro amore; ma mentre ci abbandoniamo estatici alla celeste soavità ci respinge sgomenti la celeste maestà che basta a se stessa. Tutta la figura riposa e sta in sé stessa come una creazione perfettamente compiuta, e, come se fosse oltre lo spazio, senza cedere né resistere; là non vi è forza che sia in lotta con altre forze, né lacuna dove possa irrompere la temporalità. Da una parte irresistibilmente âvvinti e attratti, dall'altra tenuti in lontananza, noi ci troviamo ad un tempo nello stato della più profonda quiete e del più grande movimento, onde nasce quella meravigliosa commozione per la quale l' intelletto non ha concetto, né la lingua nome.

(Dalla trad. R. Heller, Firenze, Sansoni, 1927, pp. 56-78).

2. *SUI RAPPORTI TRA L'ARTE-GIOCO E LA SOCIETÀ*

F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica*, XXVI

Lettera ventesimasesta

Siccome la disposizione estetica dell'animo, come mostrai nelle precedenti lettere, dà origine alla libertà, è facile comprendere che essa non può derivare da quest'ultima, né avere quindi un'origine morale. Essa deve essere dono della natura; solo il favore del caso può sciogliere il selvaggio dai vincoli dello stato fisico e condurlo alla bellezza.

Il germe della bellezza si sviluppa scarsamente tanto là dove un'avara natura toglie all'uomo ogni ristoro, quanto là dove una natura prodiga lo libera da ogni sforzo personale: dove la sensibilità ottusa non sente nessun bisogno, e dove il desiderio violento non trova modo a saziarsi. Il delicato fiore della bellezza non si aprirà dove l'uomo vive in caverne da troglodita ed è eternamente solo senza trovare mai l'umanità fuori di sé, né dove, nomade, si muove in grosse schiere, è eternamente numero né trova mai

l'umanità in sé; ma là soltanto dov'egli nella propria casa sia tranquillo con se stesso e, tosto che n'esce, si trovi in comunione con tutto il genere umano. Là dove l'etere sottile apre i sensi ad ogni lieve contatto e un calore energico dà anima alla natura rigogliosa; dove già nella creazione inanimata è cessato il regno della cieca materia e la forma vincitrice nobilita anche le nature più basse; là nelle gioconde relazioni e nella zona benedetta dove l'attività sola conduce al godimento e solo il godimento all'attività; dove l'ordine scaturisce dalla vita stessa e la vita si sviluppa dalla legge dell'ordine; dove l' immaginazione sfugge sempre alla realtà eppure non devia mai dalla semplicità della natura; là solo si svilupperanno sensi e spirito, forza ricettiva e forza formativa, in quella felice armonia che è l'anima della bellezza e la condizione dell'umanità.

Ma con quale fenomeno si annunzia nel selvaggio il passaggio nella sfera dell'umanità? Per quanto interroghiamo la storia, troviamo che esso è lo stesso in tutti i popoli che si liberarono dalla schiavitù dello stato animale: la gioia dell'apparenza, l' inclinazione all'ornamento e al *giuoco*.

La più grande stupidità e la più alta intelligenza hanno fra di loro una certa affinità in ciò, che entrambe non cercano che il reale e sono affatto insensibili alla pura apparenza. La prima è strappata alla sua quiete solo dall' immediata presenza di un oggetto ai sensi, l'altro trova pace solo riconducendo i suoi concetti ai fatti dell'esperienza; insomma, la stupidità non può elevarsi sopra la realtà, e l' intelligenza non può rimanere al di sotto della verità. Quello che là è prodotto dal difetto di immaginazione, è prodotto qui dall'assoluta dominazione della medesima. Se dunque il bisogno della realtà e l'attaccamento al reale non sono che conseguenze di un difetto, l' indifferenza verso la realtà e l' interesse all'apparenza sono un vero ampliamento dell'umanità e un passo decisivo verso la cultura. In primo luogo ciò è prova di una libertà esteriore: poiché fino a tanto che la necessità comanda e il bisogno stringe, l' immaginazione è legata alla realtà con stretti vincoli; e solo allorché il bisogno è appagato, essa svolge la sua libera potenza. Ma è pure prova di libertà interiore, poiché ci mostra una forza la quale, indipendentemente da ogni causa esteriore, si mette in moto da se stessa e possiede sufficiente energia per tenere lontana da sé la materia che l'opprime. La realtà delle cose è opera delle cose stesse; la loro parvenza è opera dell'uomo, e un animo che si pasce delle parvenze, si diletta non più di ciò che riceve, ma di ciò che fa.

Si capisce senz'altro che qui si tratta dell'apparenza estetica, che viene distinta dalla realtà e dalla verità, non di quella logica che viene scambiata con queste ultime; dell'apparenza che si ama perché apparenza, non perché la si tenga per qualche cosa di meglio. Soltanto la prima è giuoco; l'altra

è puro inganno. L'apprezzamento dell'apparenza della prima specie non può recare mai danno alla verità, poiché non si corre mai pericolo di sostituirla ad essa, il che sarebbe l'unico modo di offendere la verità; sprezzarla invece, sarebbe sprezzare in generale tutte le belle arti la cui essenza è appunto la parvenza. Però avviene a volte all' intelletto di spingere il suo zelo per la realtà fino a una tale intolleranza e di pronunziare un giudizio di condanna per tutta l'arte della bella parvenza per ciò solo che è semplice parvenza; questo avviene però solo quando l' intelletto si ricorda della suaccennata affinità. Dei necessari limiti della bella parvenza avrò occasione di parlare ancora una volta in modo speciale.

La natura stessa solleva l'uomo dalla realtà all'apparenza, dotandolo di due sensi che lo portano alla conoscenza della realtà solamente mediante l'apparenza. La materia che fa pressione sugli altri sensi, è lontana dall'occhio e dall'orecchio; e l'oggetto che tocchiamo immediatamente nei sensi animali si allontana, in quei due, da noi. Ciò che noi *vediamo* coll'occhio è diverso da ciò che *sentiamo*; poiché l' intelletto va oltre la luce per giungere agli oggetti. L'oggetto del tatto è una forza che subiamo; l'oggetto dell'occhio e dell'orecchio è una forma che produciamo. Finché l'uomo è ancora allo stato selvaggio, gode solo mediante i sensi propri della sensibilità animale, ai quali in questo periodo i sensi dell'apparenza sono assoggettati; o egli non giunge affatto a vedere o non ne rimane soddisfatto. Tosto che egli comincia a godere mediante il senso della vista e il vedere acquista per lui un valore indipendente, egli è già esteticamente libero, e si è sviluppato in lui l' istinto del giuoco.

Non appena comincia ad agire l' istinto del giuoco il quale si diletta dell'apparenza, lo segue anche l' istinto dell'arte imitativa, il quale tratta l'apparenza come qualche cosa d' indipendente. Tosto che l'uomo è giunto al punto di distinguere l'apparenza dalla realtà, la forma dal corpo, è anche in grado di separarle; anzi ha già fatto ciò mentre le distingueva. L'attitudine all'arte imitativa è dunque data generalmente coll'attitudine alla forma; ma l' impulso alla medesima deriva da un'altra disposizione di cui non occorre qui trattare. Il precoce o tardo sviluppo dell' istinto estetico dell'arte dipende solamente dal grado di amore col quale l'uomo è capace di trattenersi colla pura parvenza.

Siccome ogni reale esistenza procede dalla natura come da una potenza estranea, e ogni apparenza invece in origine dall'uomo come soggetto capace di rappresentarsela; così egli, separando la parvenza dall'essenza e disponendo di quella secondo le leggi proprie, si serve unicamente del suo assoluto diritto di proprietà. Con libertà illimitata egli può congiungere le cose che la natura separò, se può pensarle in qualche modo unite, e può separare

quelle che la natura congiunse, se le può disgiungere nella sua mente. Nulla deve essergli qui sacro all'infuori della propria legge, appena egli rispetti il confine che separa il suo dominio dall'esistenza delle cose, ossia dal dominio della natura.

L'uomo esercita questo diritto di sovranità umana nell'arte dell'apparenza, e quanto più rigorosamente stabilisce qui i confini di ciò che gli appartiene, quanto più accuratamente separa la forma dalla sostanza, e quanto maggiore indipendenza sa dare alla forma, tanto più non solo estende il regno della bellezza, ma eziandio difende i confini della verità, non potendo egli sceverare la parvenza dalla realtà, senza liberare nello stesso tempo questa da quella.

Ma egli possiede tale diritto di sovranità solo nel mondo della parvenza, nell' irreale regno dell' immaginazione, e solo finché si astiene scrupolosamente, nel campo della teoria, dall'affermarne l'esistenza, e rinunzia, nella pratica, a produrre da esso un'effettiva esistenza. Ella vede da ciò che il poeta trascende ugualmente i propri confini tanto se attribuisce esistenza al suo ideale, quanto se mira con esso a una esistenza determinata. Poiché egli non può raggiungere questi due fini se non oltrepassando il suo diritto di poeta coll'entrare per mezzo dell' ideale nel dominio dell'esperienza e arrogandosi il diritto di determinare l'esistenza reale mediante la pura possibilità, oppure rinunciando al suo diritto di poeta col lasciare che l'esperienza invada il dominio dell' ideale e limitando la possibilità alle condizioni della realtà.

L'apparenza è estetica solo in quanto è schietta, rinunziando espressamente a ogni pretesa sopra la realtà, e solo in quanto è indipendente, facendo a meno di ogni aiuto della medesima. Ma tosto ch'essa è falsa e si finge in realtà, ed è impura e nella sua azione ha bisogno della realtà, non è più altro se non un vile strumento a scopi materiali, e non può affatto dimostrare la libertà dello spirito. Del resto, non è punto necessario che l'oggetto nel quale troviamo la bella apparenza sia senza realtà, purché il nostro giudizio su di esso non tenga di questa alcun conto; poiché, in quanto la prende in considerazione, non è un giudizio estetico. Una bella donna vivente ci piacerà certo ugualmente e anche meglio di un'altra altrettanto bella, ma solo dipinta; ma, in quanto ci piace meglio di quest'ultima, non è più per noi un'apparenza indipendente e non piace più al puro sentimento estetico, al quale anche una figura vivente deve piacere solo come parvenza, anche la realtà solo come idea. Ma certo occorre un grado assai più alto di cultura estetica per sentire la pura apparenza in una creatura vivente, che non per fare a meno della vita nella parvenza.

Se presso un singolo uomo o un intero popolo si trova il senso della

schietta e indipendente parvenza, si può concludere trovarsi ivi ingegno, gusto e ogni eccellente qualità affine: ivi vedremo l'ideale governare la vita pratica, l'onore trionfare della ricchezza, il pensiero del piacere, e il sogno dell'immortalità trionfare dell'esistenza. La voce pubblica sarà ivi l'unica cosa temibile, e la corona d'ulivo un premio più alto della porpora. Nella falsa e povera apparenza non trovano rifugio se non l'impotenza e la perversità; e singoli uomini o interi popoli che « aiutino la realtà mediante l'apparenza, o l'apparenza (estetica) mediante la realtà » (l'una e l'altra cosa si uniscono facilmente), mostrano ad un tempo indegnità morale e impotenza estetica.

Alla domanda fino a qual punto l'apparenza possa aver luogo nel mondo morale, la risposta tanto laconica quanto concludente è questa: fino a tanto ch'essa è estetica, è, cioè, un'apparenza che non vuole sostituire la realtà, né ha bisogno di essere sostituita da essa. L'apparenza estetica non può mai recar danno alla verità dei costumi, e dove questo succede, si vede senza difficoltà che essa non era estetica. Solo un uomo non avvezzo alle belle maniere, ad es., prenderà per segno di personale simpatia le assicurazioni cortesi che sono una forma generale di urbanità, e, rimanendo deluso, griderà alla finzione. Ma anche solo un cialtrone potrà, nella buona società, ricorrere alla menzogna per essere cortese, e adulare per riuscire gradito. Al primo manca ancora il senso dell'apparenza indipendente, onde non può darle significato se non mediante la verità; al secondo manca la realtà, e la vorrebbe sostituire coll'apparenza.

Nulla è più comune che udire lamentare da certi critici volgari del nostro secolo come sia scomparsa dal mondo ogni probità, e per l'apparenza venga trascurata la sostanza. Sebbene non mi senta affatto disposto a giustificare il nostro secolo da tale accusa, tuttavia l'ampia estensione che le danno questi severi censori mostra chiaramente che essi rimproverano al secolo non solo la falsa, ma anche la schietta apparenza; e anzi, le eccezioni che essi fanno ancora in favore della bellezza, vanno piuttosto per l'apparenza insufficiente a sé stessa che non per quella indipendente. Essi non solo attaccano l'ingannevole maschera che nasconde la verità e si sostituisce alla realtà; si sdegnano anche contro la parvenza benefica che riempie il vuoto e ricopre la miseria, e contro quella ideale che nobilita la volgare realtà. La falsità dei costumi offende a ragione il loro severo sentimento della verità; solo è male che considerino come tale anche la semplice urbanità. Spiace a loro che un vano splendore esteriore offuschi spesso il vero merito; ma non meno sono irritati che anche al merito venga richiesta una bella apparenza e il contenuto intrinseco non sia dispensato dall'avere una forma piacevole. Essi rimpiangono la cordialità, la forza e la sincerità dei tempi passati;

ma vorrebbero vedere con quelle rivivere anche la rozzezza e l'asprezza dei costumi primitivi, la pesantezza delle forme antiche e l'antica sovrabbondanza gotica. Con tali giudizi essi mostrano di tributare alla materia in sé stessa un rispetto indegno dell'umanità, la quale deve apprezzare la materia solo in quanto è in grado di ricevere la forma ed estendere il regno delle idee. Il gusto del secolo non deve dunque dare troppo ascolto a queste voci, se per altro è capace di giustificarsi davanti a un migliore tribunale. Un severo giudice della bellezza ci potrebbe rimproverare non già di avere dato valore all'apparenza estetica (ché non lo facciamo ancora abbastanza), ma di non essere ancora giunti alla pura apparenza, di non aver ancora separato abbastanza l'esistenza dalla parvenza e così per sempre assicurato i confini di ambedue. E noi meriteremo questo rimprovero finché non potremo godere il Bello nella natura vivente senza desiderarlo, né ammirare il Bello nelle arti imitative senza aver di mira uno scopo; finché non avremo dato all'immaginazione leggi proprie e assolute e non l'avremo indirizzata a garantire la sua dignità mediante il rispetto dimostrato alle sue opere.

(Dalla trad. R. Heller, Firenze, Sansoni, 1927, pp. 129-38)

3. *RAPPORTI TRA PROSA E POESIA IN UNA FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO*

W. v. Humboldt, *Carattere delle lingue: poesia e prosa*

Ho trattato finora punti singoli della reciproca influenza fra il carattere delle nazioni e le lingue. Ora, queste ultime presentano due fenomeni, in cui non solo tutte le singole influenze s'incontrano nel modo più esplicito, ma dove anche l'influenza dell'insieme si manifesta con tal forza, che ne sparisce lo stesso concetto del singolo. Essi sono la poesia e la prosa; e bisogna chiamarli fenomeni della lingua, poiché già la struttura originaria di questa determina l'indirizzo prevalente verso l'una o verso l'altra, oppure, dove la forma è veramente grandiosa, verso il pari sviluppo di ambedue in un regolare rapporto; e tale struttura ritorna ad influire durante il corso di questa evoluzione. In realtà però, poesia e prosa sono in primo luogo due correnti di sviluppo dell'intellettualità stessa, e da questa si devono svolgere necessariamente, se la loro struttura fondamentale non è difettosa, e se esse non subiscono intralci nel loro corso. Esse richiedono dunque lo studio più accurato non soltanto, in generale, riguardo al loro mutuo rapporto, ma anche, in particolare, riguardo al tempo della loro formazione.

Se ora si considerano tutte e due insieme dal lato che in loro è più concreto e ideale, si vede che mirano a uno stesso scopo per due cammini diversi. Tutte e due infatti muovono dalla realtà a qualche cosa che non le appartiene. La poesia coglie la realtà nella sua manifestazione sensibile, così come è sentita interiormente ed esternamente, ma non si cura di ciò per cui quella è realtà, anzi respinge volutamente quel suo carattere. Essa collega poi i fenomeni sensibili mediante l' immaginazione e conduce attraverso questa all' intuizione di un tutto artisticamente ideale. La prosa cerca nella realtà proprio le radici per cui essa aderisce all'esistenza e i fili che la collegano con questa. Poi, per via intellettuale, essa congiunge fatti con fatti, concetti con concetti, e tende a una connessione obbiettiva nell'unità di un' idea. La differenza fra l'una e l'altra è qui delineata così come si esprime secondo la loro vera essenza, nello spirito. Se si guarda solo alla manifestazione esterna che ne è possibile nella lingua, e anzi solo a un lato di essa, sommamente importante nella connessione col resto, ma, se isolatamente considerato, quasi indifferente, si trova che l' indirizzo interiore prosaico può esprimersi anche nella forma del discorso legato, e quello poetico, nel discorso sciolto: ma quasi sempre a spese dell'uno e dell'altro indirizzo, sicché il contenuto prosaico espresso in poesia non ha interamente né il carattere della prosa né quello della poesia, e analogamente la poesia espressa in prosa. Il contenuto poetico richiama per forza anche la veste poetica e non mancano esempi di poeti che, sentendosi trasportare da questa forza, hanno compiuto in versi ciò che avevano cominciato in prosa. Comune a tutte e due, per tornare alla loro vera essenza, è la tensione e l'ampiezza delle forze spirituali che sono richieste per collegare la piena compenetrazione della realtà con il conseguimento d'un nesso ideale nella sua varietà infinito; e comune è inoltre il raccoglimento dell'animo nel perseguire l' indirizzo stabilito. Tuttavia questo perseguire deve essere a sua volta così concepito che non escluda il percorso opposto, sempre nello spirito della nazione: anzi, deve esser tale da favorirlo. Sicché ambedue le disposizioni dell'animo, poetica e prosaica, devono integrarsi fra loro nel risultato comune di fare sì che l'uomo metta profondamente radice nella realtà; ma solo perché egli possa elevarsi tanto più felicemente nel suo sviluppo al di sopra di essa in un elemento più libero. La poesia di un popolo non ha raggiunto il punto culminante del suo svolgimento, se non annunzia nella sua versatilità e nella libera agilità del suo slancio anche la possibilità di un'evoluzione corrispondente in prosa. Dovendo lo spirito umano, concepito nella sua forza e libertà, pervenire alla formazione di ambedue, poesia e prosa, si riconosce l'una dall'altra, come si desume dal frammento di una statua, se questa fosse parte di un gruppo.

Ma la prosa può anche fermarsi alla semplice rappresentazione del reale e a scopi del tutto esteriori: può essere, in certo modo, semplice comunicazione di cose, e non stimolo alle idee e sensazioni. Nel qual caso non si distacca dal discorso ordinario e non raggiunge l'altezza della sua vera essenza. Non può dirsi allora una linea di sviluppo dell' intellettualità e non ha rapporti formali, ma solo materiali. Dove invece persegue il cammino più elevato, essa ha bisogno, per conseguire il suo fine, di mezzi che abbiano presa più profonda nell'animo, e si eleva allora a quel discorso nobilitato, che è l'unico di cui si può ragionare, se la si considera come compagna della poesia nell'evoluzione intellettuale delle nazioni. Essa richiede allora che l'oggetto sia afferrato mediante tutto l' insieme delle forze dell'animo, il che suscita nello stesso tempo una trattazione che mostra l'oggetto stesso come centro emanante tanti raggi in tutte le direzioni nelle quali è possibile che esso eserciti un' influenza. Non soltanto l' intelletto, che discerne e distingue, si trova in attività, ma cooperano anche tutte le altre forze, determinando così la concezione che con espressione più elevata si designa come spirituale. Entro questa unità lo spirito, oltre all'elaborazione dell'oggetto, trasporta nel discorso anche l' impronta della sua propria intonazione. La lingua, sollevata mediante lo slancio del pensiero, fa valere i suoi pregi, non senza subordinarli però allo scopo che qui detta legge. Il tono etico del sentimento si comunica alla lingua, e lo splendore dell'anima si riflette nello stile. Nella prosa poi si manifesta in modo del tutto particolare, mediante la subordinazione e contrapposizione delle frasi, l'euritmia logica corrispondente allo sviluppo del pensiero; la quale, nella generale elevazione del tono, è offerta al discorso prosaico dallo scopo particolare che ogni volta è perseguito. Se il poeta si abbandona troppo a questa euritmia, rende la poesia simile alla prosa retorica. Ordunque, nella prosa spirituale, dove coopera in un insieme tutto ciò che si è qui singolarmente indicato, si delinea tutta la viva formazione del pensiero e la lotta dello spirito col suo oggetto. Se questo lo permette, il pensiero si atteggia come un' ispirazione libera e immediata, imitando così nel campo della verità la bellezza indipendente della poesia.

Da tutto ciò risulta che poesia e prosa sono condizionate dalle medesime esigenze generali. Nell'una e nell'altra uno slancio che sorge dall' interno deve elevare e sorreggere lo spirito. L'uomo in tutta la sua peculiarità deve muoversi col pensiero verso il mondo esterno e interiore, e afferrando il singolo elemento, lasciargli però quella forma che lo collega al tutto. Diverse sono invece la poesia e la prosa nelle loro direzioni e nei mezzi della loro attività; anzi non possono propriamente mai mescolarsi fra loro. Riguardo poi alla lingua è da rilevare specialmente che la poesia, nella sua vera es-

senza, è inseparabile dalla musica, mentre la prosa si affida esclusivamente alla lingua. È noto, con quanta precisione la poesia dei greci fosse congiunta con la musica strumentale; del pari, la poesia lirica degli ebrei. Si è detto sopra anche dell' influenza delle varie tonalità sulla poesia. Per quanto poetici possano essere il pensiero e la lingua, tuttavia, se manca l'elemento musicale, si sente di non essere nel vero campo della poesia. Di qui l'alleanza naturale fra grandi poeti e compositori, quantunque la tendenza della musica a svilupparsi con autonomia illimitata talvolta mette anche di proposito nell'ombra la poesia.

Esattamente parlando, non si può dire che la prosa provenga dalla poesia. Anche dove questa origine apparisce quale fatto storico, come nella letteratura greca, il fenomeno si può spiegare giustamente solo in questo modo: che la prosa è sorta da uno spirito affinato per secoli da genuina e molteplice poesia, e in una lingua che si era in quel modo formata. Ma le due cose sono essenzialmente diverse. Il germe della prosa greca, come quello della poesia, era insito fin da principio nello spirito greco, in grazia della cui individualità l'una e l'altra si corrispondono nella loro impronta peculiare, senza scapito della rispettiva essenza. Già la poesia greca presenta quell'ampio e libero librarsi a volo dello spirito, da cui nasce l'esigenza della prosa. Lo sviluppo dell'una e dell'altra avvenne in perfetta naturalezza dalla comune origine e da un impulso intellettuale che comprendeva ambedue insieme e a cui solo circostanze esteriori avrebbero potuto impedire di svolgersi fino alla pienezza del suo sviluppo. Ancor meno è possibile spiegare il sorgere della prosa di carattere più elevato, mediante una mescolanza di elementi poetici, sia per quanto si voglia attenuata dal fine determinato del discorso e dalla finezza del gusto. Le differenze essenziali fra poesia e prosa influiscono naturalmente anche sulla lingua, che sarà poetica e prosaica: e l'una e l'altra ha le proprie peculiarità nella scelta delle espressioni, delle forme e dei nessi grammaticali. Ma molto più netta è la distinzione che deriva non tanto da queste singolarità, quanto da quel tono d' insieme che ha il suo fondamento nella loro essenza più profonda. La cerchia del poetico, per quanto infinita e inesauribile nel suo interno, è pur sempre conchiusa, né accoglie in sé tutto; o, a ciò che accoglie, non lascia la sua natura originaria. Invece il pensiero non legato da alcuna forma esterna può procedere con libero sviluppo in tutti i sensi, sia nella concezione del singolo oggetto, sia nella connessione dell' idea generale. In questo senso l'esigenza di perfezionamento della prosa è riposta nella ricchezza e libertà della vita intellettuale: il che rende la prosa una caratteristica di certi periodi di formazione spirituale. Ma anche per un altro lato essa ci stimola e blandisce l'animo mediante la sua affinità con i rapporti della vita comune che, con la nobilitazione

della prosa, può ricevere un incremento nella propria spiritualità, senza per ciò scapitarne in verità e semplicità naturale. Per questo riguardo perfino la poesia può scegliere il rivestimento prosaico, quasi per rappresentare in tutta la sua purezza e verità ciò che l'animo sente. Come è talvolta possibile che l'uomo aborrisca persino dalla lingua, come barriera che circoscrive l'animo e ne deforma le pure espressioni; e aspiri a un sentire e pensare libero da tale mediatrice; altrettanto è possibile che egli, facendo getto di tutto l'ornamento di quella, pur nella più alta eccitazione poetica, si rifugi nella semplicità della prosa. L'essenza della poesia fa sì che essa porti sempre con sé una forma artistica esteriore. Ma può esservi nell'anima una tendenza verso la natura in contrasto con l'arte, tale però che resti altresì serbato al senso della natura tutto il suo contenuto ideale: il che sembra essere difatti una caratteristica dei popoli moderni di cultura. Almeno è certo questo tratto nella mentalità tedesca, in connessione con la struttura della lingua, meno sensuale, a parità di profondità dello spirito.

Il poeta può allora rimaner volutamente vicino ai rapporti della vita reale, compiendo, se vi si adegua la potenza del suo genio, un'opera veramente poetica in un rivestimento prosaico. Basta accennare qui al *Werther* di Goethe, dove ogni lettore sentirà come la forma esterna sia necessariamente connessa con il contenuto interiore. Ma faccio menzione di ciò, solo per mostrare come da toni del tutto diversi dell'animo possano sorgere posizioni reciproche della poesia e della prosa e connessioni della loro essenza interna ed esterna, le quali tutte influiscono sul carattere della lingua e a loro volta, come vediamo anche più chiaramente, ne subiscono la reazione.

La poesia e la prosa in se stesse assumono inoltre ognuna per suo conto una colorazione particolare. Nella poesia greca, conforme alla peculiarità intellettuale dei greci in genere, la forma artistica esterna predominava su tutto il resto. Ciò derivava nello stesso tempo dal suo stretto e costante collegamento con la musica, ma anche e soprattutto dalla finezza con cui i greci sapevano pesare ed equilibrare gli effetti prodotti interiormente nell'animo. Così la commedia antica si drappeggiò nel più ricco e svariato rivestimento ritmico. Quanto più in basso, nelle descrizioni ed espressioni, soleva scendere alle cose ordinarie o addirittura scurrili, tanto più sentiva la necessità di acquistare contegno e slancio mediante il vincolo della forma esteriore. La congiunzione del tono altamente poetico con la solidità sostanziosa delle parabasi, tutta pratica, patriarcale, mirante alla semplicità dei costumi e alla virtù civile, afferra l'animo nostro, come si sente vivamente nella lettura di Aristofane, con un contrasto i cui estremi si riconciliano nel suo intimo fondo. Inoltre era estraneo in ogni modo ai greci l'uso di frammischiare la prosa alla poesia, come lo troviamo presso gl' indiani e nello

Shakespeare. L'esigenza sentita di avvicinarsi sulla scena al dialogo, e un giusto senso, che anche la narrazione più diffusa, posta in bocca a un personaggio drammatico, doveva necessariamente differire dalla recitazione epica del rapsodo, che del resto richiamò sempre vivamente alla memoria, fece sorgere per queste parti del dramma metri sillabici appropriati, quasi intermediari fra la forma d'arte della poesia e la semplicità naturale della prosa. Ma la prosa stessa subì l'effetto della medesima disposizione generale dell'animo e ne ricevette anch'essa una forma d'arte esteriormente più compiuta. La caratteristica nazionale appare specialmente nella critica e nella valutazione dei grandi prosatori. La causa della loro eccellenza vien ricercata, quando noi batteremmo tutt'altra strada, nelle finezze del ritmo, nella perfezione artistica delle figure retoriche e nelle esteriorità della struttura dei periodi. L'effetto d'insieme, la visione dello sviluppo interno di pensiero, di cui lo stile è soltanto un riflesso, ci sembrano svanire del tutto alla lettura di tali scritti, come per esempio i libri di Dionigi d'Alicarnasso che attengono a questa materia. È innegabile tuttavia, a parte le unilateralità e le sottigliezze di questa specie di critica, che alla bellezza di quei grandi modelli contribuiscono anche questi particolari: e lo studio più preciso di questa concezione c'introduce più profondamente nella peculiarità dello spirito greco. Giacché bisogna pur dire che le opere del genio esercitano la loro influenza solo secondo il modo con cui vengono intese e concepite dalle diverse nazioni; e proprio l'influsso sulla lingua, di cui qui ci occupiamo, dipende soprattutto da questa concezione.

La formazione progressiva dello spirito conduce a un grado in cui esso, quasi cessando di presentare e di supporre, tende a dar fondamento alla conoscenza e a ridurla ad unità. Questo periodo in cui sorge la scienza e si sviluppa da essa la dottrina, non può se non influire in sommo grado sulla lingua. Della terminologia che si svolge nella scuola della scienza ho già parlato altrove. Ma qui è il luogo di trattare dell'influenza generale di questo periodo, poiché la scienza esige decisamente la prosa, mentre solo per caso può ricevere il rivestimento poetico. Ora, in questo campo, lo spirito ha esclusivamente a che fare con l'elemento oggettivo, e con quello soggettivo solo in tanto, in quanto contiene necessità; giacché cerca la verità, e la segregazione di ogni apparenza interna ed esterna. Solo con questa elaborazione, la lingua consegue dunque il massimo grado di precisione nel discriminare e fissare i concetti; e sa fare il più ponderato bilancio dei periodi cospiranti ad un unico scopo, e delle loro parti. Ma poiché per la forma scientifica dell'edificio della conoscenza e l'accertamento del rapporto fra quest'ultima e la facoltà conoscitiva, si apre allo spirito la visione di qualche cosa d'interamente nuovo che supera in sublimità ogni singola cosa: tutto

questo, ripercuotendosi nello stesso tempo sulla lingua, le conferisce un carattere di serietà superiore e una forza che porta i concetti al sommo grado di chiarezza. D'altro lato l'uso di essa in questo campo richiede freddezza e sobrietà, esigendo nell'articolazione dei periodi che si eviti quell' intreccio più artistico, ma dannoso alla facilità dell'apprendimento e inadeguato al semplice scopo della rappresentazione dell'oggetto.

Il tono scientifico della prosa è dunque del tutto diverso da quello finora descritto. La lingua deve, senza far valere la propria autonomia, soltanto aderire il più strettamente possibile al pensiero, accompagnarlo, rappresentarlo. Nello sviluppo storicamente afferrabile dello spirito umano, Aristotele può considerarsi a ragione come il fondatore della scienza e dell'atteggiamento di pensiero ad essa rivolto. La qual tendenza sebbene, naturalmente, fosse sorta molto prima e avesse progredito gradualmente, pure pervenne solo con lui a compiersi nella perfezione del concetto. Come se questo, con chiarezza fino allora ignota, fosse rifulso in lui all' improvviso, apparisce nettissimo un iato, non mediabile per gradi, fra il suo metodo d'esposizione e di ricerca e quello dei suoi immediati predecessori. Egli indagava i dati di fatto e, dopo averli raccolti, tendeva a guidarli verso idee generali. Esaminati i sistemi precedenti e mostratane l' insostenibilità, si sforzò di dare al suo una base poggiante sullo studio profondo della facoltà conoscitiva dell'uomo. Nello stesso tempo egli collegò tutte le conoscenze, abbracciate dal suo spirito titanico, in un nesso concettualmente ordinato. Da tale severo procedimento, tendente nello stesso tempo alla profondità e all'ampiezza, ugualmente rivolto alla materia e alla forma della conoscenza; nel quale l' indagine della verità si segnalava soprattutto per una netta divisione fra essa e ogni lusinghiera apparenza: era necessario che sorgesse in Aristotele una lingua in notevole contrasto con quella del suo immediato predecessore e contemporaneo Platone. Difatti non possiamo metterli nel medesimo periodo evolutivo, ma dobbiamo considerare la dizione platonica come il punto culminante di un'epoca la quale non risorse mai più; la dizione aristotelica, invece, come l' inizio di un'epoca nuova. Ma qui si scorge in modo sorprendente l'effetto del procedimento proprio della conoscenza filosofica. Sarebbe certo un grave errore voler ascrivere il linguaggio d'Aristotele, piuttosto privo di grazia, disadorno, e spesso innegabilmente duro, ad una sobrietà naturale e quasi a un elemento di povertà del suo spirito. Gran parte dei suoi studi era stata rivolta alla musica e alla poesia, l'effetto delle quali era in lui penetrato profondamente, come si vede già dai pochi giudizi che rimangono di lui in questo campo. E solo un' inclinazione innata poteva averlo indotto a questo ramo della letteratura. Abbiamo ancora un suo inno pieno di slancio poetico, e se ci fossero pervenuti i suoi scritti essoterici,

specialmente i dialoghi, il nostro giudizio sull'ampiezza del suo stile sarebbe probabilmente assai diverso. Alcuni luoghi degli scritti conservati, specialmente dell' Etica, mostrano a che altezza egli si sapesse sollevare. Anche la filosofia veramente profonda e astratta possiede proprie vie per arrivare a un vertice di dizione sublime. La solidità dei concetti e perfino il loro carattere in sé conchiuso conferisce alla lingua, se la dottrina proviene da uno spirito veramente creativo, una sublimità concordante con la profondità interiore.

Una forma dello stile filosofico piena di singolarissima bellezza, pur nel perseguimento di concetti astratti, si trova anche presso di noi, negli scritti di Fichte e di Schelling e, sia pure in singoli punti, ma allora con una forza che ci afferra totalmente, anche in quelli di Kant. I risultati delle indagini strettamente scientifiche non solo sono, in modo particolare, suscettibili di una prosa grandiosa, elaborata, che spontaneamente si forma da una concezione profonda e generale di tutto il complesso della natura; ma una tal prosa a sua volta favorisce queste ricerche, infiammando lo spirito che, solo, può condurle a grandi scoperte. Se in questo campo faccio menzione delle opere di mio fratello, non credo se non di ripetere un giudizio generale e spesso pronunziato.

L'edificio del sapere può da ogni punto assurgere all'universalità. Proprio questa elevazione è strettamente connessa con la più accurata e completa elaborazione delle basi reali. Solo lì dove l'erudizione e la tendenza ad ampliarla non sono compenetrate della vera spiritualità, ne soffre anche la lingua; ed è questo uno dei lati da cui la prosa è minacciata di decadenza, non meno che dallo scadimento del dialogo colto e ricco d' idee a dialogo di tipo quotidiano o convenzionale. Le opere della lingua possono prosperare solamente finché le solleva con sé lo slancio dello spirito, rivolto all'ampliamento della propria formazione e al collegamento dell'universo con la sua propria essenza. Questo slancio apparisce in gradazioni e figure innumerevoli, ma in fondo tende sempre, come vuole la sua tendenza naturale, anche quando il singolo non ne è consapevole, a quel grandioso collegamento. Dove la spiritualità propria della nazione non s' innalza con adeguato vigore a quella altezza; dove, nella decadenza intellettuale di una nazione, la lingua, viene abbandonata dallo spirito, al quale soltanto essa deve la sua forza e la sua vita fiorente, lì non può nascer mai una grande prosa, oppure si dissolve, quando la creazione dello spirito si appiattisce a cura erudita di raccolta.

La poesia può appartenere solo a singoli momenti della vita e a singoli stati d'animo, la prosa accompagna l'uomo costantemente e in tutte le espressioni della sua attività spirituale. Essa aderisce ad ogni pensiero e ad ogni

sentimento. Se poi in una lingua essa si è sviluppata, per le sue doti di determinazione, luminosa chiarezza, agile vivacità, eufonia ed armonia, sino alla facoltà di sollevarsi da ogni punto alla massima libertà di tendenza, non disgiunta però da un fine senso dei limiti, entro i quali, caso per caso, deve contenersi: allora essa rivela, e nello stesso tempo favorisce il cammino altrettanto libero e agevole, altrettanto continuo e prudente dello spirito. Questo è il punto più elevato a cui la lingua possa pervenire nello sviluppo del suo carattere; e appunto perciò questo ideale esige da essa, a cominciare dai primi germi della sua forma esteriore, le basi più ampie e sicure.

Dato un tale processo di formazione della prosa, non può la poesia esser rimasta indietro, poiché ambedue fluiscono da una fonte comune. Può invece la poesia pervenire a un alto grado di perfezione, senza che la prosa riesca a ottenere il medesimo sviluppo nella lingua. La quale però non compie il circolo del suo svolgimento, se non per mezzo di tutte e due insieme. La letteratura greca ci mostra, sia pur con grandi e deplorevoli lacune, il cammino percorso dal linguaggio in modo più completo e più puro di quel che apparisca altrove. Libera da ogni influsso riconoscibile di opere straniere aventi forma letteraria, il che non esclude quello delle idee straniere, essa si sviluppa da Omero agli scritti bizantini, per tutte le fasi del suo corso, unicamente da se stessa e dalle trasformazioni dello spirito nazionale per rivolgimenti storici interni ed esterni. La peculiarità delle genti greche consisteva in una grande mobilità dello spirito nazionale, sempre in lotta per la libertà e insieme per la supremazia, ma proclive per lo più a lasciare ai sottomessi l'apparenza della prima. Simile alle onde del mare angusto e rinserrato che cinge la Grecia, quella mobilità provocava, entro i medesimi stretti confini, incessanti trasformazioni, mutamenti di sede, di grandezza, di dominio, ed offriva continuamente allo spirito nuovo alimento e impulso a riversarsi in ogni specie di attività. Anche dove i greci dirigevano la loro azione su luoghi lontani, come avvenne con la fondazione delle colonie, dominava il medesimo spirito della stirpe e, finché durò questa condizione di cose, la lingua e le sue opere furono compenetrate da questo principio interiore nazionale. In questo periodo si sente vivamente la connessione interiore nel progresso di tutte le produzioni dello spirito, la viva interferenza e compenetrazione della poesia e della prosa e di tutti i loro generi. Ma quando, a partire dall'epoca di Alessandro, la lingua e la letteratura greca furono propagate per mezzo delle conquiste, e più tardi, come appartenenti a popolo vinto, si allearono con quello vittorioso dominatore del mondo, sorsero bensì ancora ingegni segnalati e talenti poetici, ma il principio animatore era morto, e con esso la viva attività creatrice, nascente dalla pienezza della propria energia. Solo adesso fu veramente inaugurata la co-

noscenza di gran parte della superficie terrestre; l'osservazione scientifica e l'elaborazione sistematica di tutto il campo del sapere erano divenute chiare allo spirito mediante l' insegnamento e il modello di Aristotele, nell' incontro, veramente decisivo per lo svolgimento della storia mondiale, di un grande uomo d'azione con un grande uomo di pensiero. Il mondo degli oggetti si contrappose così con superiorità potente alla creazione soggettiva, la quale risultò ancor più depressa dal valore della letteratura precedente. Questa infatti, una volta sparito il principio animatore insieme con la libertà da cui emanava, doveva ormai apparire come una potenza che fosse impresa vana emulare veramente, nonostante che ne fossero tentate molteplici imitazioni. Da questa epoca in poi comincia dunque una lenta decadenza della lingua e della letteratura. L'attività scientifica si rivolse però adesso all'elaborazione di ambedue, così come rimanevano, superstiti del più puro periodo della loro fioritura; di modo che sono pervenute fino a noi, in gran parte, le opere delle epoche migliori, e insieme la maniera con cui queste opere si riflettevano nell'osservazione e nello studio di cui ne fecero oggetto le generazioni più tarde del medesimo popolo: rimasto sempre uguale a se stesso, ma pur piegato dagli eventi esteriori.

Quanto al sanscrito, non si può giudicare con sicurezza, secondo la conoscenza che abbiamo della sua letteratura, fino a che grado e in quale estensione vi fosse sviluppata la prosa. Difficilmente però le condizioni della vita civile e sociale offrivano in India uguali occasioni a questo sviluppo. Poiché, già per se stesso, lo spirito e il carattere greco era portato, forse più che qualsiasi altra nazione, verso quegli incontri e riunioni di cittadini, dove la conversazione era, se non l'unico scopo, certo la principale attrattiva. Per gli argomenti che si trattavano in tribunale o nell'assemblea, era necessaria un'eloquenza che persuadesse le menti e guidasse gli animi. Dall'assenza di ciò e da simili cause può dipendere il fatto che, nella superstite letteratura indiana, non si è trovato né forse si troverà nulla da poter paragonare allo stile degli storici, oratori e filosofi greci. Eppure quella lingua ricca, pieghevole, dotata di tutti i mezzi per cui il discorso acquista solidità, dignità e grazia, ne serba visibilmente in sé tutti i germi ed avrebbe sviluppato, in un'elaborazione superiore della prosa, molti altri caratteri del tutto diversi da quelli che adesso ci rivela. Il che è dimostrato già dal tono semplice, pieno di grazia dei racconti dell' *Hitôpadêsa*: che ci attrae mirabilmente, sia per la fedele e graziosa descrizione, sia per una acutezza, tutta sua propria, di concetti.

La prosa dei romani si trova, rispetto alla poesia, in un rapporto del tutto diverso che la greca; contribuiva a ciò presso di loro tanto l' imitazione dei modelli greci, quanto la loro propria, dappertutto emergente originalità.

Nella loro lingua e nel loro stile è infatti chiaramente visibile l'impronta della loro evoluzione politica interna ed esterna. Presso i romani, collocati, con la loro letteratura, in condizioni di tempo del tutto diverse, non poté aver luogo quella naturale evoluzione dalle origini che osserviamo presso i greci a partire dall'epoca omerica e sotto l'influenza persistente di quei canti primordiali. La grandiosa e originale prosa romana deriva direttamente dall'animo e dal carattere, dalla serietà virile, dalla severità dei costumi, dall'intransigente amor di patria, ora operanti in se stessi, ora in contrasto con la corruzione più tarda. Fornita molto meno di un colore puramente intellettuale, la prosa romana, per tutte queste ragioni, non può mai presentarci la grazia ingenua di alcuni scrittori greci; la quale, presso i romani, emerge solo dall'ispirazione poetica, giacché la poesia è capace di suscitare ogni stato d'animo. Sicché, quasi in tutti i confronti che è possibile stabilire fra scrittori greci e romani, i primi appariscono in genere meno solenni, più semplici, più naturali. Donde nasce una fortissima differenza fra la prosa delle due nazioni: tanto che è appena credibile che uno scrittore come Tacito sia stato sentito e inteso veramente dai greci del suo tempo. Ora, una tale prosa doveva tanto di più influire diversamente sulla lingua, per il fatto che l'una e l'altra ricevevano un uguale impulso dalle medesime qualità caratteristiche nazionali. Un'agilità per così dire illimitata, dedita a ogni pensiero, capace di perseguire con eguale agevolezza ogni via dello spirito e di ritrovare il suo vero carattere proprio in questa versatilità e mobilità non rifuggente da nulla, non poteva sorgere da una tale prosa e nemmeno produrla. Uno sguardo sulla prosa delle nazioni moderne condurrebbe a considerazioni ancor più complicate, poiché i moderni, quando non sono originali, non hanno potuto evitare di essere attratti diversamente dai greci e dai romani, mentre però nuove circostanze hanno anche prodotto in loro un'originalità fino allora ignota. Mi limito all'osservazione che, per quanto vario sia il rapporto in cui si contrappongono prosa e poesia fra loro, reagendo in conseguenza sullo spirito, pure questo rapporto non può essere se non unico in una nazione e in una lingua. Ma in un ceppo di lingue affini considerate singolarmente, questa diversità si può scorgere in una visione complessiva più ampia, e si presenta così, conforme ai progressi della formazione spirituale nel corso dei secoli, in una linea organica di sviluppo. Alla base rimane sempre la forma esteriore peculiare a tutto il ceppo, la tendenza comune delle peculiarità intellettuali coincidenti. Entro il quale elemento comune, la diversità è costituita dai caratteri propri delle singole nazioni e dell'epoca in cui ciascuna ha conseguito quel grado di spiritualità da cui fioriscono poesia e prosa. A questo argomento perciò mi rivolgo adesso.

Prima però devo occuparmi di un altro rapporto, non ancora considerato,

fra poesia e prosa, dato dalla relazione di ambedue con la scrittura. Dopo le magistrali ricerche di Wolf sulla formazione dei poemi omerici è generalmente ammesso che la poesia di un popolo può rimanere non scritta ancora per molto tempo dopo l' invenzione della scrittura, sicché l'epoca di questa innovazione non coincide necessariamente con l'altra. Destinata a glorificare il momento presente ed a cooperare alla celebrazione di circostanze festive, la poesia dei tempi primitivi era troppo intimamente connessa con la vita, e insieme sorgeva troppo spontaneamente dall' immaginazione del poeta e a un tempo dalla concezione degli uditori, perché non le rimanesse estranea l' intenzionalità di una fredda registrazione. Sgorgava dalle labbra del poeta o dalla scuola di rapsodi che ne aveva raccolti i carmi: era una declamazione viva, accompagnata dal canto e dalla musica strumentale; dove le parole costituivano solo una parte collegata indissolubilmente col tutto. Il quale era appunto tramandato ai posteri nel suo insieme, senza che ad alcuno venisse in mente di separare quel che era così saldamente intrecciato. Data tutta la maniera con cui, in questo periodo della vita spirituale del popolo, la poesia era radicata in esso, non poteva sorgere il pensiero di scriverla. Questo presupponeva la riflessione, che si sviluppa sempre dopo un certo periodo di esercizio puramente naturale dell'arte; e presupponeva altresì un maggiore svolgimento dei rapporti della vita civile, la quale suscita il senso e l'accorgimento di dividere le attività e farne durevolmente cooperare i risultati. Solo allora l'unione della poesia con la declamazione e col godimento momentaneo della vita poteva attenuarsi. Inoltre la collocazione necessaria delle parole e la metrica, aiutando la memoria, rendevano per lo più inutile il venire in aiuto della tradizione orale mediante la scrittura.

Ben altrimenti stavano le circostanze nel caso della prosa. Veramente, a mio avviso, la difficoltà principale non è qui da ricercarsi nell' impossibilità di affidare alla memoria un discorso sciolto piuttosto lungo. Esiste certamente presso i popoli anche una prosa puramente nazionale, conservata per tradizione orale, dove il rivestimento e l'espressione non sono certamente dovuti al caso. Nei racconti dei popoli che non hanno scrittura, noi troviamo un uso della lingua, una forma di stile, dei quali si vede che sono passati da narratore a narratore solo con minime alterazioni. Anche i bambini, nel ripetere racconti uditi, si servono per lo più coscienziosamente delle medesime espressioni. Basta ricordare qui il racconto di Tangaloa nelle isole Tonga. Fra i baschi girano ancora oggi fiabe di questo genere, trasmesse oralmente, le quali, prova evidente che si osserva in esse anche e soprattutto la forma esteriore, perdono interamente, a detta dei baschi, ogni loro fascino e la loro grazia naturale, appena si traducono nello spagnolo. Il popolo è talmente affezionato ad esse che le ha divise in classi secondo il loro con-

tenuto. Io stesso ho udito raccontare una di queste fiabe, somigliantissima alla nostra leggenda del cacciatore di topi di Hameln; altre riproducono con diverse trasformazioni miti di Ercole, e una del tutto locale, propria di un' isoletta costiera, la storia di Ero e Leandro, trasferita a un monaco e alla sua amata. Eppure la notazione, della quale non nasce neppur l' idea per la poesia primitiva, è invece necessariamente e immediatamente implicata dallo scopo originario della prosa, anche prima che questa si elevi a forma di arte. Si tratta di indagare o rappresentare dati di fatto, svolgere e collegare concetti, insomma mettere in chiaro qualche cosa di oggettivo. Lo stato d'animo che tende a produrre questo è sobrio, volto all' indagine, a distinguere la verità dall'apparenza, ad affidare all' intelletto la direzione dell' impresa. Esso quindi respinge dapprima il metro, non precisamente per la difficoltà dei suoi vincoli, ma perché non può averne in sé la fondata esigenza, ed anzi, alla versatilità dell' intelletto, rivolto in tutti i sensi a indagare e a connettere ciò che indaga, non si addice una forma che coarta la lingua in vista di un determinato sentimento. Da ciò e da tutta la finalità della prosa risulta opportuno e perfino indispensabile ricorrere alla scrittura; poiché ciò che si indaga e il cammino stesso dell' indagine devono rimaner fissati e assicurati in tutti i particolari. Lo scopo stesso è di esternarli per quanto è possibile: poiché la storia deve conservare ciò che altrimenti svanisce nel corso del tempo; e la dottrina congiunge una generazione con l'altra per un ulteriore sviluppo. Solo la prosa inoltre promuove e assicura il personale emergere di singoli individui dalla massa, nel campo della produzione spirituale, poiché l' indagine porta con sé informazioni personali, viaggi in paesi stranieri, e metodi di propria scelta nel collegamento dei dati; tanto più che la verità, specialmente dove mancano prove di altro genere, ha bisogno di un garante, né lo storico può ricorrere per malleveria all' Olimpo, come il poeta. La disposizione favorevole che man mano si sviluppa in una nazione verso la prosa deve quindi cercare un alleviamento del suo compito nella scrittura e, se già vi è, può trovare in questa uno stimolo e un impulso.

Nella poesia, il processo di formazione spirituale dei popoli fa nascere due generi caratterizzati appunto dalla mancanza o dall'uso della scrittura: l'uno che quasi può dirsi di preferenza naturale, prorompente dall'entusiasmo senza l' intenzione e la coscienza dell'arte; l'altro, più tardo e più ricco di tecnica; ma non perciò meno fondato nel più profondo e vero spirito poetico. Nella prosa ciò non può avvenire nella stessa maniera, e ancor meno nei medesimi periodi; ma sotto altra specie, vi si osserva lo stesso fenomeno. Se infatti in un popolo felicemente conformato e disposto per la prosa e la poesia vengono a prodursi occasioni in cui la vita abbia bisogno di un'eloquenza che scaturisca liberamente, si ritrova anche qui, soltanto in altro

modo da quel che si è visto per la poesia, una simile connessione della prosa con la vita del popolo. Anch'essa allora, finché perdura senza la coscienza e l' intenzione dell'arte, respinge da sé l' inerte e fredda notazione della scrittura. Ciò accadde certamente nella grande epoca di Atene fra le guerre persiane e quella del Peloponneso, e anche più tardi. Oratori come Temistocle, Pericle, Alcibiade dispiegavano certamente nei loro discorsi un talento oratorio poderoso; come si avverte espressamente dei due ultimi. Tuttavia non sono pervenute a noi orazioni loro, poiché quelle che si trovano negli storici appartengono naturalmente solo a questi; e neppure l'antichità pare possedesse scritti che fossero loro attribuiti con sicurezza. Vero è che ai tempi di Alcibiade esistevano già orazioni scritte e persino destinate a esser dette da altri che dai loro autori; ma tutti i rapporti della vita pubblica di quel tempo erano così congegnati, che gli uomini i quali veramente guidavano lo stato non avevano nessun motivo di scrivere i loro discorsi, né prima di pronunziarli, né dopo. Tuttavia questa eloquenza naturale, precisamente come quella poesia, non solo contiene certamente il germe, ma fu in parecchi punti il modello insuperato dell'eloquenza posteriore tecnicamente più alta. In questa parte, dove ci occupiamo dell' influenza di ambedue i generi sulla lingua, non poteva tralasciarsi la considerazione accurata di questo rapporto. Gli oratori successivi, ereditando la lingua da un tempo in cui, nell'arte figurativa e poetica, tante cose grandi e meravigliose avevano già stimolato il genio degli oratori e formato il gusto del popolo, la ricevettero quando era già pervenuta a una pienezza e finezza molto superiore a quella di cui avrebbe potuto vantarsi per l'addietro. E qualche cosa di molto simile doveva presentare il dialogo vivo, nelle scuole dei filosofi.

(Dalla trad. G. Marcovaldi, in W. v. HUMBOLDT, *Scritti d'estetica*, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 183-206).

4. *IDEALITÀ DELLA PITTURA*

W. H. WACKENRODER, *La visione di Raffaello*

L' ispirazione dei poeti e degli artisti è stata sempre, per il mondo profano, motivo e oggetto di contese. Gli uomini comuni non possono comprendere di che cosa si tratti e si fanno al riguardo idee del tutto false e contorte. Perciò sulle intime rivelazioni del genio artistico sono state scritte e dette, dentro e fuori di ogni sistema, metodicamente e senza alcun metodo, tante cose irragionevoli quante sui misteri della nostra santa religione. I così detti teorici e sistematici, poi, ci descrivono l' ispirazione dell'artista per

sentito dire e sono completamente soddisfatti se con i loro vanitosi e profani filosofemi riescono a mettere insieme delle parole approssimative intorno a ciò di cui non conoscono né lo spirito, che non si lascia afferrare con le parole, né il significato. Essi parlano dell' ispirazione degli artisti come di una cosa che abbiano davanti agli occhi: la spiegano e vi tessono intorno tante storie; e invece con ragione dovrebbero arrossire di pronunziare la sacra parola, poiché non sanno che cosa con questa esprimono. Di quante inutili parole si son resi colpevoli i troppo saputi scrittori dei nuovi tempi, parlando degli ideali delle arti figurative! Riconoscono sì, che il pittore e lo scultore debbono arrivare ai loro ideali attraverso un cammino che non è quello comune della natura e della esperienza; ammettono che ciò avvenga in una maniera misteriosa; e tuttavia credono e fanno credere agli scolari di sapere come ciò avviene; poiché sembrerebbe loro una vergogna se nell'anima dell'uomo dovesse rimaner chiusa e nascosta qualche cosa sulla quale essi non potessero dare informazioni ai giovani, desiderosi di sapere.

E c' è in verità altra gente incredula e schernitrice, che, con sorrisi e motteggi, nega completamente ogni elemento divino nell' ispirazione artistica e non vuole assolutamente ammettere una speciale distinzione o grazia del cielo per alcuni spiriti nobili e eccezionali, poiché si sente troppo lontana da loro. Ma questa gente è tanto fuori del mio cammino, che io non voglio parlare con essa.

Ma a certi sapientoni, cui ho già accennato, vorrei dare qualche lezioncina. Essi rovinano le giovani anime degli scolari, quando imbandiscono loro con tanta audacia e leggerezza delle opinioni precise su cose divine, come se fossero umane; e così li inducon nella folle illusione che sia in loro potere di capire ciò che i più grandi maestri dell'arte — io posso dirlo liberamente — raggiunsero solo mercé un dono divino. Tanti aneddoti sono stati scritti e raccontati a voce, tante massime artistiche importanti sono state sempre ricordate e ripetute; come è dunque possibile che quelli e queste siano stati ascoltati con tanta superficiale ammirazione, così che nessuno sia arrivato a indovinare da tanti chiari segni l'elemento divino dell'arte, cui aneddoti e massime accennavano? e che anche qui, come nel resto della natura, non sia stata riconosciuta l'orma del dito di Dio? Io, per parte mia, ho sempre viva in me questa fede; ma essa che prima era oscura, è stata ora illuminata dalla più chiara convinzione. È per me una fortuna d'essere stato scelto dal cielo a diffonderne la gloria con una prova luminosa dei suoi misconosciuti prodigi; e mi è riuscito d' innalzare un nuovo altare in onore di Dio.

Raffaello, che è come sole lucente in mezzo a tutti gli altri pittori, in una lettera al conte di Castiglione, ci ha lasciato le seguenti parole, che per

me sono più preziose dell'oro e che non posso leggere senza un segreto oscuro sentimento di rispetto e di adorazione:

« Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente ». Su queste parole, piene di significato, una luce abbagliante è venuta a cadere poco tempo fa, inaspettatamente e con mia gioia profonda.

Stavo facendo ricerche tra i preziosi manoscritti del nostro convento, quando trovai, fra inutili e polverose pergamene, alcuni fogli scritti di proprio pugno dal Bramante, i quali non si capisce come siano potuti arrivare in questo luogo. Su un foglio stavano scritte le seguenti parole che, senza altri preamboli, mi piace qui riferire:

« Per mio solo piacere e allo scopo di fissarne con precisione il ricordo, voglio descrivere un caso meraviglioso che il mio caro amico Raffaello mi ha confidato sotto il sigillo del segreto. Allorché io, qualche tempo fa, gli manifestai dal profondo del cuore la mia ammirazione per le sue Madonne meravigliosamente belle e per le sue Sacre Famiglie, e con molte prèghiere lo esortai a svelarmi in quale parte mai del mondo avesse trovato per i suoi quadri quella incomparabile bellezza e i dolci visi e l' insuperabile espressione della Santa Vergine, egli, dopo essersi un po' schermito con la giovanile timidità e scontroseria che gli è propria, si commosse molto, mi si attaccò piangendo al collo e mi scoprì il suo segreto. Mi raccontò come sempre, fin dagli anni della sua delicata fanciullezza, avesse provato uno speciale sacro attaccamento per la madre di Dio, così che talvolta, solo a sentirne a voce alta il nome, diventava tutto malinconico. In seguito, da quando il suo spirito si era volto alla pittura, il più alto desiderio di lui era stato quello di dipingere la Vergine Maria in tutta la sua perfezione celeste; ma non si fidava delle proprie forze. Sì, mentalmente, sempre l'anima lavorava, giorno e notte a questa immagine, ma non la poteva mai completare secondo il suo ideale; ed aveva sempre l' impressione che la sua fantasia lavorasse nelle tenebre. Eppure qualche volta avveniva come se un raggio celeste gli cadesse sull'anima, cosicché la vedeva davanti a sé, con lineamenti chiari, come avrebbe voluto fissarla; ma era solo un attimo, e non era mai riuscito a tenerla ferma, quell' immagine, dentro di sé. In tal modo la sua anima era in continua inquietudine; aveva scorto i lineamenti del quadro solo vagamente, ma la oscura idea non aveva voluto trasformarsi in una immagine chiara. Finalmente non aveva più potuto resistere, e aveva incominciato con mano tremante una figura della Vergine, ma mentre lavorava, il suo spirito era sempre più agitato. Una volta, di notte, dopo che, come spesso gli accadeva, aveva pregato in sogno la Vergine, fu scosso violentemente, e di colpo si svegliò. Nella buia notte, il suo occhio fu colpito da una luce chiara, sulla parete di fronte al letto; guardando bene, s'accorse che proprio

il quadro della Madonna, da lui non ancora finito, stava appeso alla parete, e ora, illuminato da un dolcissimo raggio di luce, non solo era diventato un quadro in tutto compiuto, ma pareva vivo. E il senso della divinità in questo dipinto lo colpì talmente che Raffaello scoppiò in lacrime. L'immagine lo fissava con un'espressione degli occhi indescrivibilmente dolce; pareva che a ogni momento volesse muoversi, e alla fine gli fece pensare che davvero si muovesse. Ma, cosa ancor più meravigliosa, gli sembrava che questa immagine fosse proprio quella che egli aveva sempre cercata, benché fino allora ne avesse avuta soltanto un' idea oscura e confusa. In qual maniera poi si riaddormentasse, non riusciva a ricordare. Al mattino seguente si svegliò, come se fosse un uomo nato allora: l'apparizione gli si era impressa per sempre nello spirito e nei sensi, e da quel momento in poi gli riuscì di dipingere la Madre di Dio così, come questa era apparsa alla sua anima; ed egli stesso sentì in seguito costantemente, davanti ai propri quadri, un certo senso di devozione.

Così suona il racconto che mi fece il mio caro amico Raffaello; e questo prodigio mi è sembrato così importante e degno di ricordo che io, per me e per la mia gioia, ho voluto metterlo in iscritto ».

Tale è il contenuto dell' inestimabile foglio, che cadde nelle mie mani. Ed ora ognuno avrà chiaro davanti agli occhi, che cosa il divino Raffaello intendesse dire con le significative parole:

« Io mi tengo a un' immagine che mi viene alla mente ».

Ammaestrati da questo chiaro prodigio della onnipotenza celeste, capiremo dunque che un profondo e grande pensiero fu espresso con semplici parole dall' innocente anima di Raffaello ? Non si vorrà finalmente capire che tutte le chiacchiere sull' ispirazione dell'artista sono una vera profanazione; e esser convinti che proprio a niente altro si arriva se non a un diretto aiuto divino ?

Ma non voglio aggiungere altro, per lasciare ognuno ai suoi pensieri su questo importante argomento, degno di seria riflessione.

(Dalla trad. B. Tecchi, in W. H. Wackenroder, *Scritti di poesia e d'estetica*, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 3-8).

5. *NATURA DIVINA DELLA MUSICA*

W. H. Wackenroder, *La particolare e profonda essenza della musica e gl' insegnamenti nella musica strumentale d'oggi*

Il suono era in origine una materia grezza, con la quale i popoli selvaggi cercavano di esprimere i loro informi sentimenti, scuotendo, quando la loro

anima era agitata, anche l'aria d' intorno con schiamazzi e colpi di tamburi, quasi per mettere in accordo il mondo esteriore con l' interno tumulto del loro animo. Ma dopo che la natura, eterna lavoratrice, attraverso molti secoli ha trasformato le forze dell'anima umana (che originariamente erano cresciute su tutte insieme) in un'ampia tela con ramificazioni sempre più sottili, è avvenuto che, in secoli più recenti, anche dai suoni i musici han tratto un ingegnoso sistema, e così perfino in questa materia, come nell'arte delle forme e in quella dei colori, è stata trovata una immagine sensibile e insieme una testimonianza del raffinamento e della perfezione armoniosa a cui l'attuale spirito umano è arrivato. Il raggio di luce sprigionantesi dal suono, che prima era di un sol colore, ora si è scomposto in un variopinto e scintillante fuoco d' artifizio, dove tutti i colori dell' arcobaleno risplendono; ma questo poté avvenire solo perché parecchi sapienti erano discesi prima negli antri miracolosi delle scienze nascoste, dove la natura che tutto produce, aveva loro scoperto da se stessa le leggi originarie del suono. Da queste misteriose profondità essi portarono alla luce i nuovi insegnamenti, scritti in cifre piene di significato, e misero insieme così un sistema fisso e dotto dei diversi suoni, presi uno a uno, il quale sistema è la fonte inesauribile da cui i maestri creano le più variate scale musicali.

La forza sensuale, che il suono porta con sé dall'origine, ha acquistato con questo dotto sistema, varietà e raffinatezza.

Ma l'oscuro e l' indescrivibile che giace nascosto nell'effetto di ogni suono e che non si può trovare in alcun'altra arte, ha raggiunto con questo sistema una meravigliosa importanza. Tra le relazioni matematiche dei singoli suoni e le diverse fibre del cuore umano si è manifestata un' inspiegabile simpatia, attraverso la quale l'arte dei suoni è divenuta un meccanismo ricco e docile per la descrizione dei sentimenti umani.

Così si è formata l'essenza particolare della musica d'oggi, la più recente, nella sua attuale perfezione, fra tutte le arti. Nessun'altra sa fondere in una maniera così misteriosa ma profonda, la forza sensuale e i significati oscuri e fantastici. Questa strana, stretta unione di qualità che sembrano così opposte, mostra tutta la nobile eccellenza della musica; sebbene la stessa unione ha provocato anche numerose confusioni nell'esercizio e nel godimento di quest'arte e molte pazze contese tra anime, che in nessuna maniera non si possono comprendere.

Le profondità scientifiche della musica hanno lusingato parecchi di quegli spiriti sofistici, che in ogni loro attività sono pedanti e sottili e che non cercano il bello per aperto e puro amore, cioè il bello per se stesso, ma lo apprezzano solo per l'occasione loro offerta di consumarvi speciali e rare virtù. Invece di andare incontro al bello come a un amico, su tutte le strade

dove cordialmente ci viene incontro, tali spiriti sottili considerano l'arte piuttosto come un nemico, cercano di debellarla coi più pericolosi agguati, per poi far mostra, trionfanti, della loro abilità. Per mezzo di questi dotti, l' interno meccanismo della musica, simile a un ingegnoso telaio per stoffe raffinate, è stato portato a una stupefacente perfezione; ma le loro produzioni artistiche non sono spesso da considerare altro che come, in pittura, certi eccellenti studi anatomici o certe difficili rappresentazioni accademiche.

È triste vedere questi ingegni fecondi smarrirsi in anime goffe e povere di sentimento. In altri petti, intanto, il sentimento e la fantasia, che di per se stessi non sanno esprimersi nei suoni, si struggono di potersi unire a quell' ingegno.... mentre la creazione, che vuole esaurire tutte le possibilità, sembra divertirsi in tali giuochi dolorosi della natura, facendo malinconici tentativi.

Nessun'altra arte come la musica ha una materia prima, che già in se stessa sarebbe ricca di spirito divino. Questa materia sonora si offre alle mani dell'artista con l'ordinata ricchezza dei suoi accordi, ed esprime belle sensazioni appena vien toccata, sia pure nella maniera più leggera e semplice. Da questo deriva che alcuni pezzi di musica, le cui note furono regolate dai compilatori semplicemente come cifre di un conto o come pezzetti colorati per un quadro a mosaico, ma furono messi insieme ingegnosamente e in un'ora felice — quando vengon trasportati sugli strumenti, parlano una poesia magnifica e piena di sentimento, sebbene il maestro di musica abbia pensato ben poco, nel suo dotto lavoro, alla possibilità che il genio, incantato nel regno dei suoni, per una sacra subitanea ispirazione avrebbe battuto così potentemente le sue ali. Invece parecchi spiriti non incolti, ma nati sotto una cattiva stella e internamente duri e immobili, non riescono che a muoversi goffamente tra i suoni, li strappano via a forza dai posti loro propri, così che in queste opere non si sente altro che il doloroso schiamazzo del genio musicale martirizzato.

Ma se la buona natura unisce in un unico involucro le diverse anime dell'arte che spesso sono separate; se il sentimento di chi ascolta fiammeggia ancor più splendidamente nel cuore di un dotto maestro di musica ed egli sa fondere con queste fiamme la sua scienza profonda, allora vien fuori una opera indicibilmente bella, nella quale sentimento e scienza sono così saldamente e inseparabilmente attaccati l'uno a l'altra come in un quadro di smalto son fusi pietra e colori.

Non voglio parlare di quelle anime infeconde che considerano la musica e ogni arte solo come occasioni per procurare ai loro organi primitivi e rozzi il necessario alimento sensuale — e per le quali la sensualità è da intendere come il linguaggio più forte, più penetrante e più umano, col quale possano

parlare a noi il sublime, il nobile e il bello. — Tali anime dovrebbero, se lo potessero, venerare la profonda e inalterabile santità che è, a preferenza di ogni altra, propria di questa arte; tanto è vero che in ogni sua manifestazione la ferma miracolosa legge del sistema, lo splendore originario del triplice accordo, non possono essere estirpati e macchiati neppure dalle mani più malvage. E in verità la musica non esprime in alcun modo il malvagio il basso, l' ignobile, che stanno nell'animo umano, ma possono soltanto trovarsi in lei certi suoni crudi e acuti, dei quali i pensieri terrestri che si attaccano al basso si servono per esprimere se stessi.

Se ora i sottilizzatori intellettuali domandassero: dove infine sia da scoprire il vero punto centrale di quest'arte, dove giaccia nascosto il suo senso più particolare e la sua anima, che tiene unite tante diverse apparenze.... io non saprei dar loro una spiegazione precisa e una prova. Colui che vuole scoprire con la bacchetta magica della ragione ciò che solamente si lascia spiegare dall'anima, scoprirà in eterno solo pensieri sul sentimento, ma non il sentimento stesso. Un abisso eternamente nemico è scavato tra il cuore che sente e le ricerche di chi indaga con la ragione, e il primo ha una sua propria e nascosta essenza divina, che non può essere dischiusa e risolta dalla ragione.

Come ogni singola opera d'arte può essere afferrata e internamente capita solo per mezzo del sentimento che l' ha prodotta, così anche il sentimento in generale non può essere afferrato e capito che dal sentimento; proprio come, secondo gl' insegnamenti dei pittori, ogni colore solamente se illuminato da egual luce colorata dà a riconoscere la sua vera essenza. Colui che sciupa le cose più belle e più divine nel regno dello spirito col suo « perché ? » e con l'eterna ricerca di uno scopo e di un'origine, in verità si preoccupa non della bellezza e divinità delle cose in se stesse, ma dei concetti, quasi fossero i confini e gli involucri delle cose, con i quali egli costruisce la sua algebra. Ma colui che — temerario a dirsi — fin dalla fanciullezza è trascinato dall' impulso del cuore a mettersi come un ardito nuotatore in mezzo al mare dei pensieri e, diritto come una freccia, s'avvia pieno di forza, verso il castello incantato dell'arte, quegli scaccia coraggiosamente dal suo petto i pensieri come onde che lo impacciano, penetra nel più intimo santuario dell'arte, ed è profondamente consapevole dei misteri, che sopra di lui s'addensano e fanno tempesta.

E perciò io ardisco esprimere dal fondo della mia anima il vero senso della musica e dico:

Quando tutti i moti più intimi del nostro cuore — quelli tremanti della gioia, quelli tempestosi dell'estasi, e i battiti forti dell'ascesi che consuma — spezzano con un grido solo gl' involucri delle parole, come se queste

fossero la tomba della profonda passione del cuore, proprio allora quelli risorgono, sotto altri cieli, nelle vibrazioni di corde soavi di arte, come in una vita dell'al di là, piena di trasfigurata bellezza, e festeggiano come forme d'angeli la loro liberazione.

Cento e cento opere musicali esprimono festevolezza e gioia, ma in ognuna canta un genio diverso e per ogni melodia tremano fibre diverse del nostro cuore. Che cosa vogliono i sottilizzatori timidi e titubanti, i quali presumono spiegare in parole i cento e cento diversi pezzi di musica e non possono capacitarsi che ognuno di questi non abbia il significato spiegabile a parole, come lo ha un quadro pittorico? Forse che essi si sforzano di misurare la lingua più ricca secondo la più povera? E di disciogliere in parole, ciò che le parole disprezza? O non hanno mai provato sentimenti senza le parole? O forse hanno riempito il loro cuore vuoto solo con la descrizione dei sentimenti? Non hanno mai concepito nell'intimo dell'anima il canto silenzioso, la muta danza degli spiriti invisibili? O non credono alle fiabe?

Un fiume che scorre mi deve servire da paragone. Nessuna arte umana può rappresentare con parole dinanzi ai nostri occhi lo scorrere di una massa d'acqua variamente agitata, secondo tutte le sue mille onde, ora piatte e ora gibbose, impetuose e schiumanti; la parola può solo contare, nominare scarsamente le variazioni, ma non può rappresentare visibilmente i trapassi e le trasformazioni di una goccia con l'altra. E ugualmente avviene con la misteriosa corrente che scorre nelle profondità dell'anima umana: la parola enumera, nomina e descrive le trasformazioni di questa corrente, servendosi di un materiale a questa estraneo; la musica invece ci fa scorrere davanti agli occhi la corrente stessa. Audacemente la musica tocca la misteriosa arpa, e traccia in questo oscuro mondo, ma con un preciso ordine, precisi e oscuri segni magici e le corde del nostro cuore risuonano, e noi comprendiamo la loro risuonanza.

Nello specchio dei suoni il cuore umano conosce se stesso; sono essi, i suoni, per mezzo dei quali impariamo a sentire il sentimento; sono essi che danno a molte parti oscure e sognanti negli angoli riposti del nostro spirito, una coscienza viva e l'arricchiscono di nuovi, meravigliosi doni.

E tutti gli affetti musicali sono diretti e guidati da quell'arido sistema scientifico di cifre, come dalle strane meravigliose formule evocative di un vecchio terribile mago. Anzi, il sistema produce, in una maniera ammirabile, parecchie meravigliose nuove inflessioni e trasformazioni dei sentimenti, sicché l'anima rimane stupita della sua stessa natura; così come qualche volta avviene che la lingua delle parole, dall'espressione e dai segni dei pensieri, ricava nuovi pensieri e in tal modo dirige e domina le movenze della ragione in tutte le sue variazioni.

Nessuna arte descrive i sentimenti in una maniera così ingegnosa, ardita e poetica, e appunto per questo, tale maniera sembra artificiosa agli spiriti freddi. L'essenza d'ogni poesia consiste nel condensare quei sentimenti, che nella vita reale si disperdono, in multiformi, solide masse; essa divide ciò che è unito, congiunge ciò che è diviso, e dentro confini più stretti e rigidi battono onde più alte e agitate. Ma dove i confini sono più stretti e gli slanci sono più arditi, dove battono più alte le onde, se non nell'arte dei suoni?

Eppure in queste onde scorre propriamente soltanto il puro essere senza forma, il moto e il colore, e soprattutto, l'infinitamente mutevole passaggio delle sensazioni: l'arte ideale, pura come un angelo, non conosce nella sua innocenza né l'origine, né lo scopo delle sue emozioni, non conosce il contatto dei suoi sentimenti col mondo reale.

E tuttavia essa agita, nonostante quella sua ingenuità, mercé la potente magia con cui agisce sui sensi, tutte le meravigliose, brulicanti schiere della fantasia, che popolano con figure magiche i suoni e trasformano le vibrazioni informi in forme precise di affetti umani, i quali passano davanti ai nostri sensi come quadri fantasmagorici di una magica illusione.

Ed ecco vediamo l'allegrezza che saltella, balla, ansima e trasforma ogni piccola goccia della sua esistenza in una gioia conchiusa.

Ecco la tranquillità serena, solida come una roccia, che da una sola armonica ma limitata visione del mondo trae fuori tutto il suo essere, adatta tutte le circostanze della vita alle sue umili e pie convinzioni, non cambia mai di movimento, rende liscia ogni asprezza e smorza i colori in ogni passaggio.

Ecco la gioia virile mandar gridi di giubilo e ora trascorre tutto il labirinto dei suoni in varie direzioni, simile a un sangue pulsante che scorre attraverso le vene caldo e rapido, ora s'innalza verso altezze trionfali con salti e con forza veloci, e con nobile orgoglio.

E il languore dolce, nostalgico dell'amore, l'eterno cangiante salire e discendere del desiderio, quando l'anima, dopo l'insinuarsi di suoni delicati e simili gli uni agli altri, ad un tratto si slancia con dolce arditezza in alto, e di nuovo s'inabissa; e dopo un tentativo insoddisfatto passa con voluttuoso capriccio a un altro, si quieta volentieri su accordi dolci e a un tempo dolorosi, eternamente cerca una liberazione, e alla fine si scioglie in lacrime.

Il dolore profondo, che ora si trascina in catene, ora geme con rotti singhiozzi, ora si scioglie in lunghi lamenti, ora vaga attraverso tutte le specie di dolore e, amandola, perfeziona la sua stessa sofferenza; ma solo raramente scorge, tra le nubi nere, deboli lampi di speranza.

E il baldanzoso, allegro e disinvolto capriccio, che come un vortice fa naufragare tutte le intenzioni serie e si diverte a far molinello con i loro frammenti; oppure come un demone grottesco prende in giro con mosse

da farsa ogni sentimento sublime e ogni umano dolore, e ridendo scimmiotta perfino se stesso; oppure, come un aereo folletto, non sta mai fermo e strappa dal suolo terrestre e solido dei sentimenti seri tutte le piante, le sparge nell'aria infinita e vorrebbe render leggero come il vento tutto il globo terrestre.

Ma chi le può contare e nominare tutte le leggere fantasie che le note inseguono, come ombre cangianti, attraverso la nostra immaginazione?

E tuttavia non posso fare a meno di lodare anche l'ultimo, altissimo trionfo degli strumenti: dico quei divini e grandi pezzi di sinfonia (creati da anime ispirate), dove non è descritto un unico sentimento, ma dove sbocca tempestosamente tutto un mondo, tutto il dramma delle passioni umane. Con parole comuni voglio dunque raccontare ciò che i miei sensi intravedono.

Con leggera, giocosa allegria l'anima, piena di suoni, s'innalza su dalla sua caverna misteriosa, simile all'innocente fanciullezza, che si addestra nella prima gioiosa danza della vita, e che, senza saperlo, scherza con tutte le cose del mondo e solamente sorride alla sua propria intima serenità. Ma presto le immagini intorno a lei raggiungono una più ferma consistenza; essa cerca la sua forza in un sentimento più profondo, osa gettarsi all'improvviso in mezzo a flutti schiumanti, tenta tutte le altezze e profondità, spinge tutti i sentimenti in alto o in basso con coraggioso entusiasmo. Ma ahimè!, ecco che l'anima penetra temeraria in selvaggi labirinti, per calmare la sete della sua forza di vivere, cerca con arditissima audacia gli orrori della tristezza, gli amari tormenti del dolore, e a un colpo di tromba tutte le forze paurose del mondo, tutte le schiere guerresche dell'infelicità irrompono, come uno scroscio, da tutte le parti, e si accavallano le une sull'altre in forme contorte paurose terribili, come catene di montagne diventate vive. In mezzo ai gorghi della disperazione, l'anima vorrebbe alzarsi su coraggiosamente e guadagnarsi a forza un'orgogliosa beatitudine, ma vien sempre sopraffatta da quelle schiere paurose. A un tratto la folle e audace forza si spezza, le forme paurose scompaiono, la prima, lontana innocenza riappare con doloroso ricordo, come un bambino che, coperto di veli, venga avanti saltellando malinconicamente e chiami inutilmente indietro. La fantasia snoda ancora, l'una sull'altra, alcune immagini che si sbriciolano come in un sogno febbricitante ed ecco, con pochi, lievi sospiri, si spezza nell'aria tutto quel mondo armonioso e pieno di vita e, simile a una splendente visione aerea, cade nel nulla invisibile.

Allora, se, nel silenzio oscuro, io me ne sto ad ascoltare ancora a lungo, è come se vedessi in sogno tutte le diverse passioni umane: senza prendere una forma precisa, ecco che esse, per proprio gusto, festeggiano insieme una strana danza, sì quasi una pazzesca pantomima; e poi, simili a sconosciute,

enigmatiche dee della magia, temerarie e delittuose, si abbandonano a una sfrenata licenza.

Questa folle libertà, per opera della quale nell'anima umana si uniscono amichevolmente gioia e dolore, natura e artificio, innocenza e violenza, scherzo e brivido di terrore, e spesso a un tratto tutte insieme si danno le mani, quale arte, meglio della musica, sa rappresentarla, e con significati più profondi, più ricchi di mistero e più efficaci sa esprimere tali incognite dell'anima ?

Sì, il nostro cuore oscilla ogni momento fra gli stessi suoni: sia che l'anima sonora arditamente disprezzi tutte le vanità del mondo e con nobile orgoglio si sforzi di salire al cielo, sia che essa abbia in dispetto tutti i cieli e gli dei, e con temeraria aspirazione vada incontro solo a una felicità terrestre. E appunto questa delittuosa innocenza, questa terribile oscura ambiguità, simile a quella degli oracoli, fa sì che nel cuore umano la musica sia veramente come una divinità....

Ma, perché tento, io stolto, di sciogliere le parole in suoni ? Non è mai come io sento. Venite voi, suoni, avvicinatevi, e salvatemi da questo doloroso sforzo terrestre verso le parole, avviluppatemi con i vostri raggi milliformi nelle vostre nuvole splendenti, e sollevatemi su, nel vecchio abbraccio del cielo che tutto ama.

(Dalla trad. B. Tecchi, in *op. cit.*, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 160-71).

6. *LA POESIA NELLA STORIA*

F. Schlegel, dal *Dialogo sulla poesia. Epoche della poesia*

Dove uno spirito vivo appare legato in una lettera ch' è opera della cultura, là è arte, là è distinzione, e materia da vincere e strumenti da mettere in opera, là sono un abbozzo e leggi della trattazione. Per questo vediamo i maestri della poesia tendere con ogni loro potere a tirarla su nella materia più varia. Essa è un'arte, e dove non lo era ancora, arte deve diventare, e qualora tale sia divenuta, suscita in coloro che l'amano veramente un gran desiderio di conoscerla, d' intendere l' intenzione del maestro, di comprendere la natura dell'opera, di apprendere l'origine della scuola, il processo di formazione. L'arte riposa sul sapere, e la scienza dell'arte è la sua storia.

È essenziale ad ogni arte rifarsi a ciò ch' è già stato formato, di modo che la storia risale di generazione in generazione, di grado in grado sempre più addietro nell'antichità, fino alla sua sorgente prima e originaria.

Per noi moderni, per l'Europa, questa sorgente è nell'Ellade; per i Greci è la loro poesia, in Omero e nell'antica scuola degli Omeridi: una sorgente inesauribile di poesia suscettibile d'ogni forma, un potente fiume di immagini dove un'onda di vita si rompe risonando sull'altra, un mare placido nel quale si specchiano concordi l'opulenza della terra e lo splendore del cielo. Come i sapienti cercano nell'acqua il principio della natura, così la poesia più antica appare in forma fluida.

Intorno a due punti centrali diversi si raccolse la massa della leggenda e del canto. Qui una grande impresa collettiva, un tumulto di forze e di discordia, la gloria dell'eroe; là la ricchezza del sensibile, del nuovo, dello strano e dell'eccitante, la felicità di una famiglia, un ritratto della più scaltra saggezza, e come infine ad essa riesce l'ostacolato ritorno. Mercé questa originaria divisione fu preparato e formato ciò che noi chiamiamo *Iliade* ed *Odissea*, e ciò che in essa ebbe così salda base da passare ai posteri a preferenza di altri carmi contemporanei.

Nel venir su dalla poesia omerica vediamo per così dire il sorgere di ogni poesia; pure, le radici si sottraggono alla vista, e i fiori e i rami della pianta spuntano incomprensibilmente belli su dalla notte dell'antichità. Questo caos delle forme così attraenti è il nucleo partendo dal quale si organizzò il mondo della poesia antica.

La forma epica si corruppe rapidamente. In suo luogo sorse, anche presso gli Ioni, l'arte dei giambi, che nella materia e nella trattazione fu proprio l'opposto della poesia mitica, e proprio perciò il secondo centro della poesia greca; e accanto e insieme ad essa l'elegia, che si mutò e trasformò in modi quasi così vari come l'epica.

Cosa sia stato Archiloco, lo dobbiamo intravedere, oltre che dai frammenti dalle notizie e dalle imitazioni degli Epodi di Orazio, dall'affinità della commedia aristofanea e anche da quella, più remota, della satira romana. Altro non dobbiamo per riempire questa massima lacuna nella storia dell'arte. Ma chiunque voglia riflettere s'accorge come eternamente appartenga alla più alta poesia il prorompere in un sacro sdegno ed esternare tutta la propria forza nella materia più ostile, nel volgare presente.

Queste sono le fonti, il fondamento e l'inizio della poesia greca, la cui più bella fioritura comprende le opere meliche, corali, tragiche e comiche dei Dori, Eoli, e Ateniesi, da Alcmane e Saffo fino ad Aristofane. Ciò che c'è restato di questo periodo veramente aureo nei più alti generi di poesia, ha, più o meno, uno stile bello o grande, porta in sé la forza vivificante dell'entusiasmo e l'elaborazione dell'arte in divina armonia. Il tutto poggia sul saldo terreno della poesia antica, reso uno e indivisibile dalla vita festosa di uomini liberi e dalla sacra forza degli antichi dèi.

La poesia melica si accostò, con la sua musica di tutti i bei sentimenti, innanzitutto alla giambica e all'elegiaca, in cui l'impeto della passione e, rispettivamente, il mutamento di una disposizione d'animo nel giuoco della vita, appaiono così vivaci, che essi possono valere per l'odio e per l'amore ad opera dei quali il placido caos della poesia omerica fu mosso a prendere nuova forma e figura. I canti corali invece inclinarono più allo spirito eroico dell'epos, e con altrettanta semplicità si distinsero a seconda che la serietà delle leggi o la sacra libertà prevalessero nella condizione e nell'animo del popolo. L'ispirazione che da Eros discese su Saffo, respirava musica; e come la gravità di Pindaro vien mitigata dal gioioso eccitamento dei ludi ginnastici, così i ditirambi nella loro sfrenatezza imitarono anche le più ardite bellezze dell'orchestica.

I fondatori dell'arte tragica trovarono la loro materia e i loro modelli nell'epica, e come questa generò dal suo seno la parodia, così gli stessi maestri che crearono la tragedia si dilettarono ad inventare i drammi satireschi.

Il nuovo genere sorse contemporaneamente alla scultura, a lei simile nella vigoria della figurazione e nella legge dell'armonia delle parti.

Dall'unione della parodia con gli antichi giambi, e in contrapposizione alla tragedia, nacque la commedia, piena della più alta mimica possibile nella parola.

Come là azioni e accadimenti, casi singoli e passioni tratti dal mondo tradizionale della leggenda furono armonicamente ordinati e formati a costituire un bel sistema, così qui una strabocchevole ricchezza di invenzioni fu arditamente abbozzata come rapsodia, con un senso profondo nell'apparente incoerenza.

I due generi del dramma attico investirono nella maniera più efficace la vita per la loro relazione con l'ideale delle due grandi forme nelle quali si manifesta la vita suprema, anzi unica, la vita dell'uomo fra gli uomini. In Eschilo e in Aristofane troviamo l'entusiasmo per la republica; un'alta idea di una bella famiglia nelle condizioni eroiche del tempo sta al fondo dell'arte sofoclea. E mentre Eschilo è un modello eterno di aspra grandezza e di entusiasmo non raffinato, Sofocle, dell'armoniosa perfezione, Euripide mostra già quell'infinita mollezza che è possibile solo all'artista della decadenza, e la sua poesia è spesso solo un'ingegnosissima declamazione.

Questa prima massa della poesia greca, l'epica antica, i giambi, l'elegia, i carmi e i drammi in occasione delle feste: ecco la poesia stessa. Tutto quello che vien dopo, fino ai giorni nostri, è un avanzo, un'eco, un saltuario presentimento e accostamento e ritorno a quel supremo Olimpo della poesia.

Per amor di compiutezza debbo ricordare che anche le prime fonti e i primi modelli della poesia didascalica, le interferenze reciproche della poesia

e della filosofia, debbono essere ricercate in questo periodo di fioritura della civiltà antica: negli inni dei misteri pieni d'entusiasmo per la natura, nelle significative dottrine della gnomica etico-sociale, nelle poesie cosmiche di Empedocle e di altri ricercatori, e magari nei simposi, nei quali il dialogo filosofico e la descrizione di esso trapassano interamente in poesia.

Spiriti unici nella loro grandezza, come Saffo, Pindaro, Eschilo, Sofocle, Aristofane non tornarono più; ma ci furono ancora virtuosi geniali, come Filosseno, i quali caratterizzano lo stato di dissoluzione e di fermento che forma il trapasso dalla grande poesia idealistica greca alla graziosa e dotta, il cui centro fu Alessandria. Ma non qui soltanto fiorì una classica pleiade di poeti tragici; anche sulla scena attica brillò una schiera di virtuosi, e benché gli artisti della poesia si provassero abbondantemente in ogni genere a imitare e modificare ogni forma antica, fu però principalmente nel genere drammatico che, con una straordinaria abbondanza dei più ingegnosi e spesso strani e nuovi intrecci e combinazioni, sia che fossero fatti sul serio, sia per parodia, si mostrò la forza d' invenzione che ancora era rimasta a quest'epoca. Pure, anche in questo genere, come negli altri, si restò al grazioso, allo spiritoso, all'artificioso: solo l' idillio va ricordato come una forma peculiare di questo tempo, una forma la cui caratteristica consiste però quasi unicamente nel non avere una forma. Nel ritmo e in parecchie locuzioni e tratti descrittivi esso si attiene in una certa misura allo stile epico; nell'azione e nel dialogo ai mimi dorici di singole scene della vita sociale dal vivacissimo color locale; nel carme amebeo ai canti disadorni dei pastori; nello spirito erotico somiglia all'elegia e all'epigramma di questo tempo, in cui tale spirito penetrò perfino in opere epiche molte delle quali avevano però pregio quasi unicamente formale, sforzandosi in esse l'artista di provare, nel genere didascalico che la sua rappresentazione poteva vincere anche la materia più difficile ed arida, nel genere mitico, invece, ch'egli conosceva anche la materia più peregrina e che sapeva rinnovare e raffinare perfino la più antica e finita; oppure che sapeva giocare, in graziose parodie, con un oggetto di pura apparenza. In generale, la poesia di quest'epoca si volse o all'artificio della forma o al fascino sensuale della materia, che dominava anche nella nuova commedia attica; ma la parte più voluttuosa era andata perduta.

Esaurita anche l' imitazione, ci si contentò di intrecciare nuove corone coi vecchi fiori: sono antologie a chiudere la poesia greca.

I Romani ebbero solo un breve accesso di poesia, durante il quale lottarono e si sforzarono con grande energia per appropriarsi l'arte dei loro modelli, che ricevettero innanzitutto dalle mani degli alessandrini: di qui il predominio dell'erotico e del dotto nelle loro opere, che è anche il punto di vista dal quale conviene apprezzarne l'arte. L' intenditore, infatti, lascia

ogni creazione nella sua sfera e la giudica unicamente secondo l' ideale che le è proprio. Certo, Orazio appare interessante in ogni forma, e invano cercheremmo presso i tardi greci chi valga questo romano; pure, questo generale interesse per lui è un giudizio più morale che estetico, il quale lo può collocare in alto solo nella satira. Splendide cose nascono quando la forza romana si congiunge, fino a fondersi, con l'arte ellenica. Così Properzio educò una grande natura con l'aiuto dell'arte più scaltrita; una corrente di fervido amore sgorgò potente dal suo fido petto. Egli può consolarci della perdita degli elegiaci greci, come Lucrezio della perdita Empedocle.

Per alcune generazioni tutti in Roma volevano poetare; ognuno credeva di dover favorire le Muse e proteggerle: e questa essi chiamarono l'età aurea della loro poesia, come a dire la fioritura infeconda nella cultura di questa nazione. Loro han tenuto dietro i moderni: ciò che accadde sotto Augusto e Mecenate fu un precorrimento dei cinquecentisti italiani. Luigi XIV tentò di ottenere a forza in Francia una medesima primavera dello spirito; e anche gli inglesi s'accordarono nel ritenere il gusto dell'epoca della regina Anna per l'ottimo dei gusti. Nessuna nazione volle quindi restar priva della sua età aurea, ognuna delle quali era ancor più vuota e misera della precedente: ciò che i tedeschi, da ultimo, hanno preso per aureo è cosa che il decoro di questo discorso vieta di qualificare.

Ritorno ai Romani. Essi ebbero, come s' è detto, un solo accesso di poesia, la quale veramente restò loro sempre innaturale. Nativa fu ad essi unicamente la poesia dell'urbanità, e solo con la satira essi hanno arricchito il campo dell'arte. La satira prese sotto ogni maestro una forma nuova in quanto che il grande e vecchio stile della socievolezza e della salacia romana s'appropriò l'arditezza classica di Archiloco e della commedia antica, oppure dall' incurante leggerezza di un improvvisatore si sollevò alla più tersa eleganza di un corretto elleno, o con sentimento stoico e nello stile più schietto ritornò alla grande antica maniera indigena, oppure s'abbandonò al furore dell'odio. Nella satira appare in nuovo splendore quell'urbanità dell'eterna Roma che ancora vive in Catullo, in Marziale o altrimenti frammentaria e dispersa. La satira ci offre un punto di vista romano per giudicare i prodotti dello spirito romano.

Dopoché la forza della poesia si spense rapida come prima era cresciuta, lo spirito degli uomini prese un'altra direzione, l'arte sparì nella lotta tra il mondo antico e il nuovo, e più di un millennio passò prima che sorgesse di nuovo in Occidente un grande poeta. Chi possedeva talento oratorio si dedicava, fra i Romani, agli affari forensi o, se era un greco, teneva lezioni popolari su ogni genere di filosofia. Ci si contentava di conservare gli antichi tesori d'ogni specie, di raccoglierli, di mescolarli, di accorciarli e di gua-

starli; e non diversamente che in altri rami della cultura, anche nella poesia appare ben di rado, solitaria e debole, una traccia di originalità; in nessuna parte un artista, nessuna opera classica in così lungo spazio di tempo. L'inventività e l'entusiasmo erano invece tanto più vivi nella religione; ed è nella formazione della nuova, nei tentativi di riforma dell'antica e nella filosofia mistica che dobbiamo ricercare la forza di quell'età che, per questo rispetto, fu veramente grande, un mondo di transizione della civiltà, un caos ferace dal quale sarebbe sorto un nuovo ordine di cose il vero medioevo.

Coi Germani un' incontaminata pura sorgente di una nuova epica eroica dilagò per l' Europa, e quando la rude forza della poesia gotica s' incontrò, sotto l' influenza degli arabi, con un'eco delle leggiadre fiabe orientali, sulla costa meridionale che dà sul Mediterraneo fiorì una gaia arte di trovatori di canti soavi e di storie strane; e, ora in questa ora in quella forma, insieme alla leggenda sacra latina si diffuse anche la romanza profana che cantava di amori e di armi.

La gerarchia cattolica era giunta intanto al suo primo sviluppo; la giurisprudenza e la teologia mostravano di ritornare per varie vie all'antichità; e per questa via si mise, congiungendo religione e poesia, il gran Dante, il sacro fondatore e padre della poesia moderna. Dai progenitori della sua nazione apprese a ridurre a classica nobiltà e vigoria ciò che di più proprio e di più strano, di più sacro e di più dolce aveva il nuovo linguaggio volgare, e a nobilitare così l'arte provenzale della rima; e siccome non gli era concesso di risalire fino alla fonte, anche i Romani poterono mediatamente suscitare in lui l' idea gerarchica di una grande opera di armonica architettura. Ed egli potentemente l'afferrò, in un sol punto si concentrò la forza del suo spirito inventivo, e in un grandioso poema racchiuse con braccio potente la sua nazione e il suo tempo. La chiesa e l' impero, la sapienza umana e la rivelazione, la natura e il regno di Dio. Una scelta di ciò che di più nobile e di più turpe egli aveva veduto, di ciò che di più grande e di più raro poteva immaginare; la più schietta rappresentazione di sé e dei suoi amici, la più splendida glorificazione dell'amata: fedelissimo e verissimo nella sfera del visibile e tuttavia pieno di una segreta significazione e relazione con l' invisibile.

Il Petrarca diede perfezione e bellezza alla canzone e al sonetto. I suoi carmi sono lo spirito della sua vita, e un unico soffio li anima e ne fa una opera unitaria, indivisibile. L'eterna Roma in terra e la Madonna in cielo come riflesso dell'unica Laura nel suo cuore rappresentano sensibilmente e mantengono in una bella libertà l'unità spirituale di tutta l'opera. Il suo sentimento ha, si può dire, inventato il linguaggio dell'amore, e dopo secoli è ancora in pregio presso tutti gli spiriti nobili; come l' intelligenza del Boc-

caccio procurò una fonte inesauribile di notevoli, per lo più vere e profondamente elaborate, storie per i poeti d'ogni nazione, e colla sua vigorosa espressione e la grandiosa struttura del periodo innalzò la lingua narrativa della conversazione a solida base della prosa romanzesca. Come severa nell'amore è la purezza del Petrarca, altrettanto materiale è la forza del Boccaccio, che preferì consolare tutte le donne vezzose anziché divinizzarne una sola. Nella canzone riuscì ad esser nuovo, dopo il maestro, in virtù della sua gaia grazia e della socievole scherzosità meglio che non riuscisse quegli a somigliare al gran Dante nella visione e nella terzina.

Questi tre sono i maestri dello stile antico dell'arte moderna; l' intenditore deve intenderne il pregio, mentre al sentimento dell'amatore proprio la parte migliore e più caratteristica di essi rimane aspra o addirittura estranea.

Nato da tali sorgenti, il fiume della poesia non poteva più disseccarsi presso la privilegiata nazione italiana. Quei creatori non lasciarono, è vero, dietro di sé alcuna scuola, ma soltanto degli imitatori; nacque però ben presto un nuovo genere, quando la culta forma della poesia, ora ridivenuta arte, fu applicata alla materia avventurosa dei libri di cavalleria. Sorse così il romanzo degli italiani, già in origine destinato ad essere letto in società, il quale volgeva apertamente o lievemente in grottesco le vecchie storie meravigliose mediante un soffio di arguzia socievole e di sali arguti. Ma nello stesso Ariosto, che, al pari del Boiardo, inserì nel romanzo, come elemento ornamentale, delle novelle e, secondo lo spirito del tempo, bei fiori tratti dagli antichi, e raggiunse nell'ottava una grazia sovrana questo grottesco è saltuario, né si trova nell' insieme, il quale appena merita questo privilegio e per il suo luminoso intelletto egli supera il suo predecessore; la ricchezza di chiare immagini e la felice mescolanza di scherzo e di serietà fanno di lui un maestro e un modello nella levità della narrazione e nella sensualità delle fantasie. Il tentativo di innalzare, con la nobiltà del contenuto e con il classico eloquio, all'antica dignità dell'epopea il romanzo, che ci si immaginava quale una grande opera d'arte di tutte le opere d'arte destinata alla nazione e, in virtù del suo senso allegorico, specialmente ai dotti, restò un tentativo che, per quanto spesso ripetuto, non poteva riuscire. Per una via affatto nuova, ma irripetibile, riuscì al Guarini, nel *Pastor Fido*, la maggiore, anzi l'unica opera d'arte degli Italiani dopo quei Grandi, fondere lo spirito romantico e la cultura classica raggiungendo la più bella armonia, e dare anche al sonetto nuova forza e nuova grazia.

La storia dell'arte degli Spagnoli, i quali avevano una grandissima familiarità con la poesia italiana, e quella degli inglesi, molto sensibili allora all'elemento romantico, che però giungeva loro di terza o di quarta mano, si compendia nell'arte di due soli, Cervantes e Shakespeare, i quali furono

così grandi che tutto il resto al paragone ha l'aspetto di circostanze preparatorie, esplicative e integranti. La ricchezza delle opere loro e lo svolgimento del loro spirito immenso fornirebbero da soli materia per una storia della quale vogliamo limitarci qui ad accennare il filo, così da mostrare in quali determinate masse si divide il tutto, o dove almeno si vedono alcuni punti saldi e una linea direttiva.

Allorché Cervantes diede il piglio alla penna anziché alla spada, che non era più in grado di portare, poetò la *Galatea*, una mirabilmente grande composizione dell'eterna musica della fantasia, e dell'amore, il più delicato e amabile fra tutti i romanzi; e poi molte opere che dominarono la scena ed erano, come la divina *Numancia*, degne dell'antico coturno. Questa fu la prima grande stagione della sua poesia, il cui carattere fu un'altra bellezza, severa eppure amabile.

Il capolavoro della sua seconda maniera è la prima parte del *Don Quijote*, in cui dominano l'arguzia fantastica e una ricchezza a piene mani di audace invenzione. Nello stesso spirito e verosimilmente anche intorno allo stesso tempo egli compose pure molte delle sue novelle, specialmente le comiche. Negli ultimi anni della sua vita cedette al gusto dominante nel dramma, e fu perciò troppo trascurato. Anche nella seconda parte del *Don Quijote* tenne conto dei giudizi correnti, per quanto si riservasse una certa libertà e di elaborare nella massima profondità con imperscrutabile intelletto questa parte strettamente unita alla prima di quest'unica opera in due parti divisa e da due parti formata, che qui par ritornare in se stessa.

Il grande *Persiles* fu da lui costruito con ingegnoso artificio in una seria, oscura maniera secondo la sua idea del romanzo di Eliodoro. La morte gli impedì di poetare ancora, presumibilmente nel genere del libro di cavalleria e del romanzo drammatizzato, e di finire la seconda parte della *Galatea*.

Prima di Cervantes la prosa spagnola era in bella maniera arcaizzante nei libri di cavalleria, fioriva nel romanzo pastorale, mentre nel dramma romantico imitava con acuta esattezza, usando la lingua parlata, l'immediatezza della vita. Una forma molto piacente per canti delicati, pieni di musica o di ingegnosa frivolezza, e la romanza, fatta per narrare con nobiltà e semplicità antiche storie nobili e commoventi eran da secoli indigene in questo paese.

Meno aveva dinanzi a sé Shakespeare: quasi soltanto la ricca varietà della scena inglese, per la quale lavoravano dotti e attori, gentiluomini e buffoni, e sulla quale misteri dell'infanzia del dramma o antiche farse inglesi s'alternavano con novelle forestiere, con storie patrie e con altri argomenti, in ogni maniera e in ogni forma: nulla che meritasse il nome di arte. Tuttavia, per l'effetto e anche per l'accuratezza, fu felice la circostanza che

presto attori abbiano lavorato per la scena, non calcolata in vista dello splendore dell'esterna apparenza, e che nel dramma storico la monotonia della materia dovesse indirizzare alla forma lo spirito del poeta e dello spettatore.

Le prime opere shakespeariane debbono venire considerate con l'occhio col quale l' intenditore venera le antichità della pittura italiana. Esse mancano di prospettiva e di altre perfezioni, ma sono profonde, grandi e piene d' intelligenza, e nel loro genere superate soltanto dalle opere della più bella maniera dello stesso maestro. Annoveriamo fra esse il *Locrine*, dove il più alto coturno in lingua gotica si unisce in violento contrasto con l'aspra comicità inglese antica; il divino *Pericle* e altre opere del sovrano poeta, cui la stravaganza o la stupidità di fatui pedanti ha voluto, contro ogni tradizione storica, negare l'attribuzione o non riconoscergliela. Noi teniamo per fermo che queste opere sono anteriori all'*Adonis* e ai sonetti, in quanto che in esse non è traccia della dolce amabile cultura, del bello spirito che più o meno alita in tutti i drammi posteriori del poeta, soprattutto in quelli del suo massimo fiore. L'amore, l'amicizia e una nobile compagnia operano, secondo la narrazione ch'egli fa di sé medesimo, una bella rivoluzione nel suo spirito; la conoscenza delle delicate poesie dello Spenser, molto amato nelle classi elevate, alimentò il suo nuovo slancio romantico, e questo lo poté condurre alla lettura delle novelle che egli rielaborò per la scena, più di quel che non fosse fatto prima, col più profondo intelletto, e costruì in modo nuovo e drammatizzò in maniera fantasticamente attraente. Questa più profonda cultura operò a sua volta anche sui drammi storici, diede loro più ricchezza, grazia e arguzia, e infuse a tutti i suoi drammi lo spirito romantico che, insieme alla profonda penetrazione, ne forma la più autentica caratteristica, e fa di essi un fondamento romantico del dramma moderno, solido abbastanza per l'eternità.

Fra le prime novelle drammatizzate ricordiamo solo *Romeo e Giulietta* e *Pene d'amore perdute* come i punti più luminosi della sua fantasia giovanile, e che più s'avvicinano all'*Adonis* e ai Sonetti. Nella Trilogia dell' *Enrico VI* e nel *Riccardo III* osserviamo un costante trapasso dalla più antica maniera, non ancora romanizzata, alla grande. A questo gruppo aggiunse poi quello che va dal *Riccardo II* all' *Enrico V*: un'opera, questa, che segna il culmine della sua potenza creatrice. Nel *Macbeth* e in *Re Lear* vediamo i segni terminali della maturità virile, mentre l'*Amleto* oscilla indeciso nel punto di transizione dalla novella a ciò che sono queste tragedie. Dell'ultima epoca ricordiamo la *Tempesta*, l' *Otello* e i drammi d'argomento romano, dove è un' intelligenza straordinariamente grande, ma si comincia anche a sentire la freddezza della vecchiaia.

Dopo la morte di questi Grandi, nei loro paesi la bella fantasia si spense. Ma, cosa abbastanza degna di nota, la filosofia, rimasta fino allora rozza, si educò allora all'arte, suscitò l'entusiasmo d'uomini insigni e l'attirò di nuovo tutto a sé. Nella poesia invece ci furono certo, da Lope de Vega al Gozzi, parecchi virtuosi di pregio, ma nessun poeta, e anche quelli solo per la scena: del resto, la moltitudine delle false tendenze crebbe sempre più in tutti i generi e in tutte le forme dotte e popolari. Da superficiali astrazioni e ragionamenti, dall'antichità fraintesa e dal mediocre talento sorse in Francia un sistema completo e coerente di falsa poesia, che poggiava su una poetica ugualmente falsa; e dalla Francia questa languida malattia dello spirito ch'è il cosiddetto buon gusto si diffuse in quasi tutti i paesi d'Europa. I francesi e gli inglesi si costituirono ora le loro rispettive età auree ed elessero accuratamente quali degni rappresentanti della nazione nel Pantheon della Gloria una serie di Classici scelti che, tutti insieme, non possono trovare menzione alcuna in una storia dell'arte.

Pure, si mantenne anche qui almeno una tradizione, la persuasione cioè che bisognasse ritornare agli antichi e alla natura, e questa scintilla si accese fra i tedeschi, dopo che essi a poco per volta riuscirono ad andare oltre i loro modelli. Winckelmann insegnò a considerare l'antichità come un tutto e fornì il primo esempio del modo come si dovesse dare un solido fondamento ad un'arte mediante la storia della sua formazione. L'universalità di Goethe diede un mite riflesso della poesia di quasi tutte le nazioni e di tutti i tempi; una serie inesauribilmente istruttiva di opere, di studi, di schizzi, di frammenti, di tentativi in ogni genere e nelle forme più varie. La filosofia pervenne con pochi arditi passi a intendere se medesima e lo spirito dell'uomo, nelle cui profondità essa doveva scoprire la fonte prima della fantasia e l'ideale della bellezza, e così riconoscere chiaramente la poesia, della cui essenza ed esistenza essa fino allora non aveva avuto neppure sentore. Filosofia e poesia, le attività più alte dell'uomo, le quali perfino in Atene, nel loro massimo fiore, operarono indipendentemente, agiscono ora l'una sull'altra per ravvivarsi e formarsi in una interferenza costante. La traduzione dei poeti, e l'imitazione dei loro ritmi è divenuta un'arte, e la critica una scienza che distrugge vecchi errori ed apre nuove prospettive sulla conoscenza dell'antichità, nel cui sfondo appare una perfetta storia della poesia.

Altro non resta se non che i tedeschi continuino ad adoperare questi mezzi; che essi seguano l'esempio dato da Goethe, d'investigare le forme dell'arte dovunque fino alla loro origine per poterle nuovamente ravvivare o collegare; e ch'essi ritornino alle fonti della loro lingua e poesia e tornino a liberare l'antica forza, l'alto spirito che, finora disconosciuto, sonnecchia nei documenti del nostro passato nazionale dal carme dei Nibe-

lunghi fino a Fleming e Weckerlin: così la poesia che, presso nessun'altra nazione moderna elaborata in maniera così originale ed eccellente, fu prima una leggenda eroica, poi un giuoco di cavalieri e infine un'opera d'artigiani borghesi, sarà e resterà in questa nazione una scienza profonda di veri dotti e una valida arte d' inventivi poeti.

Camilla. Ma voi non avete quasi affatto ricordato i francesi.

Andrea. È avvenuto senza uno speciale proposito: non ne ho avuto occasione.

Antonio. Coll'esempio della grande nazione egli avrebbe almeno potuto mostrare come ce ne possa essere una senza un briciolo di poesia.

Camilla. E provare come si vive senza poesia.

Lodovico. Con questa astuzia egli ha voluto indirettamente anticipare la mia opera polemica sulla teoria della falsa poesia.

Andrea. Questo riguarderà solo voi: io mi son limitato ad accennare discretamente ciò che voi volete fare.

Lotario. Poiché voi, ricordando i passaggi dalla poesia alla filosofia e dalla filosofia alla poesia, menzionaste, e che la musa ve ne rimeriti, Platone come poeta, attesi poi anche il nome di Tacito. Questa compiuta perfezione dello stile, quest'esposizione solida e chiara che noi troviamo nelle grandi storie dell'antichità dovrebbe essere di modello al poeta. Io son persuaso che questo grande mezzo potrebbe venire ancora usato.

Marco. E forse applicato in modo interamente nuovo.

Amalia. Se si continua così, prima che ce ne accorgiamo una cosa dopo l'altra ci si trasformerà in poesia. È forse tutto poesia?

Lotario. Ogni arte e ogni scienza che si serve del discorso, qualora venga esercitata quale arte, per se medesima, e qualora raggiunga la perfezione somma, appare come poesia.

Ludovico. E anche quelle che non vivono nel linguaggio delle parole hanno uno spirito invisibile, e questo è poesia.

Marco. Concordo con voi in molti, anzi direi nella maggior parte dei punti. Soltanto avrei desiderato che aveste avuto maggior riguardo ai generi poetici; o, per dir meglio, avrei desiderato che dalla vostra esposizione fosse venuta fuori intorno ad essi una più precisa teoria.

Andrea. In questa esposizione, ho voluto mantenermi completamente nei limiti della storia.

Ludovico. Voi potreste richiamarvi anche alla filosofia. Almeno, in nessuna partizione io ho ritrovato quella fondamentale antitesi della poesia come nella vostra contrapposizione della poesia epica e della giambica.

Andrea. Che tuttavia è soltanto storica.

Lotario. È naturale che se la poesia nasce in un modo così grandioso come in quel felice paese, essa si manifesti in duplice modo: o generando da se medesima un mondo, o riferendosi al mondo esterno, la qual cosa dapprincipio avverrà non mediante l'idealizzamento ma in una maniera ostile e dura. Così mi spiego il genere epico e il giambico.

Amalia. Io provo sempre un brivido d'orrore quando apro un libro nel quale la fantasia e le sue opere sono classificate per rubriche.

Marco. Nessuno pretenderà mai che voi leggiate tali abominevoli libri. E pure una teoria dei generi letterari è proprio ciò che ci manca. E che cosa essa può essere se non una classificazione, che sia insieme storia e teoria della poesia?

Ludovico. Essa ci mostrerebbe come e in qual modo la fantasia di un immaginario poeta, che, quale prototipo, sarebbe il poeta dei poeti, in virtù della sua attività e attraverso di essa necessariamente si debba limitare e dividere.

Amalia. Ma come può questa costruzione artificiosa servire alla poesia?

Lotario. Finora avete certo ben poco motivo, Amalia, di lamentarvi coi vostri amici per simili artificiose costruzioni. Ha da succedere qualcosa di interamente diverso se la poesia deve realmente divenire opera d'artificio.

Marco. Dove non è distinzione non è cultura, e la cultura è la sostanza dell'arte. Così voi ammetterete quelle divisioni almeno come mezzi.

Amalia. Questi mezzi si costituiscono spesso a fine, e restan pur sempre un giro pericoloso e vizioso che uccide troppo spesso il sentimento per ciò che c'è di più alto prima che il fine sia raggiunto.

Ludovico. Lo schietto sentire non si lascia uccidere.

Amalia. E quali mezzi per quale scopo? Esso è uno scopo che o si raggiunge subito o non si raggiunge mai. Ogni libero spirito dovrebbe cogliere immediatamente l'ideale e abbandonarsi all'armonia ch'egli deve trovare nel suo intimo appena ve la voglia cercare.

Ludovico. L'intuizione interiore può divenire a se stessa più chiara e veramente viva solo attraverso la rappresentazione esteriore.

Marco. E la rappresentazione appartiene all'arte, si voglia o non si voglia.

Antonio. Dovremmo quindi trattare la poesia anche come arte. Può dar poco frutto considerarla così in una storia critica, se i poeti non sono anche artisti e maestri capaci di procedere come loro piaccia con mezzi sicuri verso fini determinati.

Marco. E perché non lo dovrebbero? Certo, essi lo debbono e lo dovranno. Ciò che è veramente essenziale sono scopi precisi, una delimitazione netta per cui unicamente l'opera d'arte acquista un suo contorno e si fa compiuta in se stessa. La fantasia del poeta non si deve riversare in

una caotica poesia generica, ma ogni opera deve avere un carattere ben determinato secondo la forma e il genere.

Antonio. Voi avete nuovamente di mira la vostra teoria dei generi. Sol che aveste in proposito idee chiare.

Lotario. Non dobbiamo biasimare il nostro amico, se torna così di frequente sull'argomento. La teoria dei generi costituirebbe la vera e propria poetica. Io ho spesso trovato confermato nel particolare ciò che in teoria già sapevo: che i princìpi del ritmo e anche della rima sono musicali; ciò che nella rappresentazione di caratteri, situazioni, passioni è l'essenziale, l' intimo, lo spirito sarebbe proprio delle arti figurative e del disegno. Anche la direzione, per quanto si connetta più direttamente alla natura vera e propria della poesia, questa l' ha tuttavia in comune colla retorica. I generi poetici sono veramente la poesia stessa.

Marco. Anche se si possedesse una convincente teoria di essa, resterebbe molto da fare, anzi addirittura tutto. Dottrine e teorie sul che e sul come la poesia debba essere e divenire un'arte, non mancano: ma con ciò diviene essa tale realmente ? Ciò potrebbe avvenire solo praticamente, qualora un certo numero di poeti si unissero a fondare una scuola di poesia, nella quale il maestro, come in altre arti, stesse bene addosso allo scolaro e lo strapazzasse a dovere, ma col sudore della fronte gli lasciasse anche come eredità un solido fondamento sul quale quegli, con questo vantaggio iniziale, potesse continuare a costruire sempre più all' ingrande e arditamente fino a muoversi poi libero e leggero sulla più orgogliosa cima.

Andrea. Il regno della poesia è invisibile; e purché non guardiate soltanto alla forma esteriore, potete trovare una scuola della poesia nella sua storia, maggiore che in qualunque altra arte. I maestri di tutti i tempi e di tutte le nazioni ci hanno preparato la strada, ci hanno lasciato un capitale immenso. Mostrare questo in breve era il fine della mia lettura.

Antonio. Anche fra di noi e senza andare lontano non mancano esempi di un maestro che, forse senza saperlo e volerlo, prepara efficacemente la strada ai successori. Quando le poesie originali del Voss saranno da gran tempo scomparse dal novero delle cose, il suo merito di traduttore e di artista della parola, che con indicibile energia e costanza ha dissodato un terreno nuovo, splenderà tanto più luminoso quanto più i suoi lavori preparatori saranno superati da successivi e migliori, perché allora si vedrà bene che questi sono stati possibili unicamente in virtù di quelli.

Marco. Ma gli antichi avevano anche scuole di poesia vere e proprie; e, non voglio negarlo, io conservo la speranza che questo sia possibile ancora. Che cosa, infatti, di più fattibile e, insieme, di più augurabile, di un insegnamento profondo dell'arte metrica ? Dal teatro non può venir certo qualcosa

di buono finché un poeta non diriga il tutto e molti lavorino sotto di lui in uno stesso spirito. Accenno soltanto ad alcune vie possibili per tradurre in pratica la mia idea. Potrebbe infatti ben essere mia ambizione riunire una tale scuola, e così ridurre ad un solido stato almeno alcuni generi e alcuni mezzi della poesia.

Amalia. Perché, di nuovo, soltanto generi e mezzi? Perché non tutta quanta la poesia, una e indivisibile? Il nostro amico non può smetterla col suo vecchio vizio; egli deve sempre separare e dividere, anche là dove soltanto il tutto nella sua indivisa potenza può operare e soddisfare. E, spero, non vorrete mica fondare la vostra scuola da solo?

Camilla. Se no, può restare anche lo scolaro di se stesso, qualora egli voglia essere il solo maestro. Noi almeno, a queste condizioni, non ci metteremo alla sua scuola.

Antonio. No certo, non dovete, cara amica, venir tiranneggiata da uno solo: tutti noi dobbiamo potervi insegnare secondo il caso. Noi tutti vogliamo essere insieme maestro e scolaro, ora l'uno ora l'altro secondo l'occasione. E a me succederà il più delle volte di ritrovarmi scolaro. Ma io sarei subito pronto a stringere una lega difensiva e offensiva della e per la poesia solo che potessi vedere la possibilità di una tale scuola artistica.

(Dalla trad. V. Santoli, in F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti d'estetica*, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 167-90).

7. *SULL' ENTUSIASMO POETICO*

F. Hölderlin, dai *Frammenti*

La quantità di entusiasmo che a ciascuno è concessa consiste nel fatto che l'uno mantiene la sua sensibilità in misura sufficiente in un ardore maggiore, l'altro in un ardore più debole. Là dove la sobrietà ti abbandona, là è il confine del tuo entusiasmo. Il grande poeta non è mai abbandonato da se stesso, per quanto egli si sollevi al di sopra di se stesso. Si può *cadere* anche nell'altezza, così come nella profondità. Quest'ultimo caso lo impedisce lo spirito elastico, il primo la forza di gravità, che risiede nella sensibilità sobria. Il sentimento è pur però la miglior sobrietà e sensibilità del poeta, se è giusto, caldo, chiaro e possente. Esso è ala e sprone per lo spirito. Attraverso il calore esso spinge innanzi lo spirito, attraverso la delicatezza, la giustezza e la chiarezza gli prescrive i confini e lo trattiene in modo che esso non si smarrisca; e così esso è insieme intelletto e volontà. Se però esso è troppo delicato e molle, allora diventa letale, un verme che corrode.

Se lo spirito si limita, esso avverte troppo angosciosamente la momentanea barriera, diventa troppo caldo, perde la chiarezza e spinge lo spirito con una incomprensibile irrequietezza nell' illimitato; se lo spirito è più libero e si solleva nel momento al di sopra della regola e della materia, allora esso teme altrettanto angosciosamente il pericolo di perdersi, così come prima temeva la limitatezza, diviene freddo e cupo e stanca lo spirito, sì che esso si abbassa e languisce e si spossa per il dubbio superfluo. Se il sentimento così si ammala, allora il poeta non può far nulla di meglio che, proprio perché lo conosce, non lasciarsi spaventare in nessun caso da esso; e vi bada solo in quanto procede un pò più cauto e si serve dell' intelletto quanto più facilmente è possibile per giustificare momentaneamente il sentimento, sia esso limitante o liberante, e, se esso si è così aiutato più volte, per ridare al sentimento la sicurezza naturale e la consistenza. In generale deve abituarsi a non voler raggiungere nei singoli momenti la totalità che ha dinanzi, e a sopportare la momentanea incompiutezza; la sua gioia dev'essere data dal fatto di superare sé stesso da un momento all'altro *nella misura e nel modo che la cosa richiede*, finché in fine vince l'accento fondamentale della sua totalità. Non deve però pensare di poter superare se stesso soltanto nel *crescendo* dal più debole al più forte, altrimenti diverrebbe falso e si tenderebbe troppo; deve invece sentire che guadagna in leggerezza ciò che perde in importanza, che il silenzio sostituisce assai bene la violenza e il sentimento l' impeto; e così nel progresso della sua opera non dev'esservi un accento necessario che non superi di una certa misura il precedente; e l'accento dominante sarà tale solo perché la totalità è stata composta in questa e non in un'altra maniera.

(Trad. A. Plebe, da *Hölderlins Werke*, Salzburg 1950, pp. 729-31).

8. *DIALETTICA DELLA POESIA*

F. Hölderlin, *Sul procedimento dello spirito poetico*

Una volta che il poeta sia padrone dello spirito, abbia sentito e fatta sua l'anima collettiva che è comune a tutto e propria di ognuno e se ne sia assicurato il saldo possesso; se inoltre egli è certo del libero movimento, dell'armonico alternarsi e continuo tendere in cui lo spirito è incline a riprodursi in se stesso e in altri, del bel progresso, tracciato nell' ideale dello spirito, e della sua coerenza poetica; se egli ha compreso che sorge necessariamente un conflitto tra l'esigenza più originaria dello spirito, che tende

alla comunione e all'unito contemporaneo esistere di tutte le parti, e l'altra esigenza che gli impone di uscire da se stesso e riprodursi in se stesso e in altri in un bel progresso e alternanza, e questo conflitto lo conferma e lo spinge avanti sulla via della realizzazione; quando egli abbia compreso anche che non sarebbe possibile sentire quella comunione e affinità di tutte le parti, quel contenuto spirituale, se essa non fosse diversa per grado dal contenuto sensibile — anche facendo astrazione dall'armonico alternarsi, anche nell' identità della forma spirituale (l'esser nello stesso tempo e insieme) — e che nemmeno sarebbe possibile sentire quell'armonico alternarsi e quel continuo tendere, che essi sarebbero una vana e tenue fantasmagoria, se le parti alternantisi — pur essendo diverso il contenuto sensibile — nel corso dell'alternarsi e continuo tendere non restassero uguali a sé nella forma sensibile; se egli ha compreso che quel conflitto tra contenuto spirituale (l'affinità di tutte le parti) e forma spirituale (l'alternarsi di tutte le parti), tra l' indugiare e il continuo tendere dello spirito, trova la sua soluzione nel fatto che proprio nel continuo tendere dello spirito, nell'alternarsi della forma spirituale la forma della materia resta identica in tutte le parti, e che essa compensa quanto dell'originaria affinità e unitezza delle parti deve andar perduto nell'armonico alternarsi, che essa costituisce il contenuto oggettivo in opposizione alla forma spirituale e dà a questa il suo pieno significato, e che d'altro canto l'alternarsi materiale della materia, che accompagna ciò che è eterno del contenuto spirituale, la molteplicità del medesimo, appaga le esigenze che lo spirito pone nel suo progredire e che ad ogni momento sono ostacolate dall'esigenza dell'unitezza e eternità, che proprio questo alternarsi materiale costituisce la forma oggettiva, la struttura, in opposizione al contenuto spirituale; quando egli abbia compreso che d'altro canto il conflitto tra l'alternarsi materiale e l' identità materiale trova la sua soluzione nel fatto che la perdita di identità materiale (la presentita impressione totale) è compensata dall'appassionato progredire, che rifugge dall' interruzione mediante il contenuto spirituale sempre echeggiante che tutto equilibra, e la perdita di molteplicità materiale — che deriva dal più rapido tendere continuo al punto principale e all' impressione, da questa identità materiale — è compensata dalla forma spirituale ideale in continuo alternarsi; quando egli abbia compreso che, inversamente, proprio il conflitto tra contenuto spirituale in quiete e forma spirituale alternantesi — nella misura in cui essi sono inconciliabili — come il conflitto tra l'alternarsi materiale e il continuo tendere materiale identico al momento principale — nella misura in cui essi sono inconciliabili — rende possibile sentire sia l'uno che l'altro; quando infine egli abbia compreso come il conflitto tra contenuto spirituale e forma ideale da un lato, e quello tra alternarsi ma-

teriale e continuo tendere identico dall'altro si concilino nei punti di quiete e nei momenti principali e, nella misura in cui non sono conciliabili in essi, divengono sensibili e vengono sentiti proprio in questi e proprio per ciò; quando egli abbia compreso questo, tutto per lui dipende dalla ricettività della materia per il contenuto ideale e la forma ideale. Se egli è certo e padrone dell'una cosa come dell'altra, non può non riuscire nel momento culminante.

Ora, come dev'esser fatta la materia eminentemente ricettiva per l'ideale, per il suo contenuto, per la metafora e la sua forma, il passaggio?

La materia è: o una serie di fatti ovvero intuizioni, realtà da descrivere e dipingere soggettivamente o oggettivamente; oppure una serie di aspirazioni, rappresentazioni, idee, ovvero passioni, necessità da delineare soggettivamente o oggettivamente; oppure una serie di fantasie, possibilità, da plasmare più soggettivamente o più oggettivamente. In tutti e tre i casi la materia dev'essere suscettibile dell'elaborazione ideale, quando vi sia cioè una ragione autentica dei fatti e delle intuizioni da narrare e da descrivere, o delle idee e delle passioni da disegnare, o delle fantasie da plasmare; quando i fatti o le intuizioni scaturiscano da giuste aspirazioni, le idee e le passioni da una causa giusta, le fantasie da un bel sentimento. Questa ragione del componimento poetico, il suo significato, deve costituire il passaggio tra l'espressione, il descritto, la materia sensibile, ciò che propriamente è detto nel componimento poetico, e lo spirito, l'elaborazione ideale. Il significato del componimento poetico può essere duplice, come vogliono dire due cose anche lo spirito, l'ideale, e la materia, l'esposizione, in quanto cioè vengano intesi come applicati o come inapplicati. In modo inapplicato queste parole non enunciano niente altro che il procedimento poetico, come, geniale e guidato dal giudizio è rintracciabile in ogni autentica operazione poetica; in modo applicato designano di volta in volta l'adeguatezza di ogni sfera poetica a quel procedimento, la possibilità, insita nell'elemento, di realizzare quel procedimento, di modo che si può dire che di volta in volta in ogni elemento l'ideale corrisponde oggettivamente e realmente all'ideale, il vivente al vivente, l'individuale all'individuale, e vi è solo da domandare che cosa si debba intendere per tale sfera. Essa è ciò entro cui e in cui si realizza ogni volta l'operazione e il procedimento poetico, il veicolo dello spirito, mediante il quale esso si riproduce in se stesso e in altri. In sé la sfera d'azione è più grande dello spirito poetico, ma non per se stessa. In quanto viene considerata nella connessione del mondo, è più grande; in quanto è colta saldamente e fatta propria dal poeta, è subordinata. Essa per la tendenza, il contenuto del suo tendere, è contraria all'operazione poetica, e il poeta è fuorviato sin troppo facilmente dalla sua materia,

giacché la sfera d'azione, tolta dalla connessione del mondo vivente, è restia a farsi circoscrivere dal poeta, non vuol servire da mero veicolo allo spirito e, quand'anche sia ben scelta, il suo prossimo passo e primo progresso rispetto allo spirito è contrasto e sprone rispetto alla realizzazione poetica; di modo che il suo secondo progresso dev'essere in parte realizzato e in parte no, ecc.

Si deve però mostrare come — nonostante questo conflitto in cui lo spirito poetico nella sua operazione si trova di volta in volta con ciascun elemento e sfera d'azione — lo spirito poetico sia favorito dall'elemento, dalla sfera d'azione; come quel conflitto si risolva; come, nell'elemento che il poeta si sceglie come veicolo, sia insita tuttavia una ricettività per l'operazione poetica; e come lo spirito realizzi in se stesso ogni esigenza, l' intero procedimento poetico in ciò che ha di metaforico e d' iperbolico e nel suo.... carattere, in azione reciproca con l'elemento, che, sebbene nella sua tendenza iniziale resista e sia il diretto opposto, nel punto centrale si concilia con quelli.

Tra l'espressione (la descrizione) e la libera elaborazione ideale sta la motivazione e il significato del componimento poetico. È questo che gli dà il suo rigore, la sua saldezza, la sua verità, e lo preserva dal pericolo che la libera elaborazione ideale divenga vuota maniera e la descrizione vanità. È lo spirituale-sensibile, il formale-materiale del componimento poetico; e, mentre l'elaborazione ideale nella sua metafora, nel suo passaggio e nel suo episodio è più unificatrice e invece l'espressione, la descrizione, nei suoi caratteri, nella sua passione e nella sua individualità è più separatrice, il significato sta a mezzo tra le due e si distingue per il fatto che ovunque è opposto a se stesso: che, mentre lo spirito confronta tutto ciò che è opposto per la forma, esso separa tutto ciò che è unito, fissa tutto ciò che è libero, generalizza tutto ciò che è particolare, poiché secondo il significato ciò che è elaborato non è soltanto una totalità individuale, né una totalità legata a ciò che è armonicamente opposto alla totalità, ma una totalità in generale, e a sua volta il legame con l'armonico opposto è possibile mediante un opposto per tendenza individuale e contenuto, ma non per forma; che esso unifica mediante opposizione, mediante il contatto tra gli estremi, in quanto questi sono conciliabili non per il contenuto, ma nella direzione e nel grado dell'opposizione, sicché esso concilia anche ciò che è più contradditorio, ed è assolutamente iperbolico; che non procede mediante opposizione nella forma — dove però la prima cosa è affine alla seconda per contenuto — bensì mediante opposizione nel contenuto — dove però la prima cosa è uguale alla seconda per la forma — sicché tendenza ingenua, eroica e ideale si contraddicono nell'oggetto della loro tendenza, ma sono

conciliabili nella forma del conflitto e nel tendere, e unite secondo la legge dell'attività, quindi unite in ciò che è più universale nella vita.

Proprio con ciò — proprio con questo procedimento iperbolico secondo cui l'ideale, l'armonicamente opposto e collegato, non è considerato semplicemente come tale, come vita bella, bensì anche come vita in generale, e quindi anche suscettibile di un'altra condizione, e cioè non di un'altra condizione armonicamente opposta, di un estremo, sicché questa nuova condizione è conciliabile con quella precedente soltanto dall'idea della vita in generale — proprio con ciò il poeta dà all'ideale un inizio, una direzione, un significato; l'ideale in questa forma è la ragione soggettiva del componimento poetico da cui si muove e a cui si ritorna, e poiché l'interiore vita ideale può essere concepita in diverse tonalità, come vita in generale, come qualcosa di più universale, come qualcosa di fissabile, come qualcosa di separabile, così vi sono anche diversi modi di motivazione soggettiva. O la tonalità ideale è concepita come sentimento, e allora essa è la ragione soggettiva del componimento poetico, lo stato d'animo dominante del poeta in tutta quanta l'opposizione, e proprio perché è mantenuta come sentimento è colta mediante questa motivazione come un qualcosa di generalizzabile; oppure è fissata come aspirazione, e allora diviene lo stato d'animo dominante del poeta in tutta l'operazione, e il fatto che sia fissata come aspirazione fa sì che venga considerata adempibile mediante la motivazione; ma se viene fissata come intuizione intellettuale, allora questa diventa lo stato d'animo fondamentale del poeta in tutta l'operazione, e proprio il fatto che sia stata fissata come tale fa sì che venga considerata realizzabile. E così la motivazione soggettiva ne richiede e determina una oggettiva, e la prepara. Nel primo caso dunque la materia è concepita innanzi tutto come qualcosa di universale, nel secondo come qualcosa che adempie, nel terzo come qualcosa che accade.

Una volta che la libera ideale vita poetica sia così fissata e — secondo il modo in cui è fissata — le sia data la sua significatività di generalizzabile, adempibile e realizzabile, una volta che, in questo modo, sia legata al suo diretto opposto mediante l'idea della vita in generale, e presa iperbolicamente, nel procedimento dello spirito poetico manca ancora un punto importante: quello con cui esso dà alla sua operazione non la tonalità, il tono, e nemmeno il significato e la direzione, ma la realtà.

La vita poetica, considerata come vita poetica pura, rimane per il suo contenuto — in quanto qualcosa di collegato all'armonicamente opposto grazie all'armonico in generale e all'ordine temporale — in completo accordo con se stessa, ed è opposta solo nell'alternarsi delle forme, solo nel modo, non nella ragione del suo continuo tendere, è solo più vibrante o

più tesa o più proiettata, solo occasionalmente più o meno interrotta; considerata come vita determinata e motivata dalla riflessione poetica, grazie all' idea della vita in generale e alla mancanza nell'unitezza, comincia con un'unità di carattere ideale, ormai non è più qualcosa di collegato in generale all'armonicamente opposto, esiste come tale in una forma determinata, e procede nell'alternarsi delle tonalità, dove ogni volta la successiva è determinata dalla precedente ed è a essa opposta per il contenuto, vale a dire per gli organi in cui essa è concepita, e in questa misura è più individuale, più universale, più piena; sicché le diverse tonalità sono legate solo in ciò in cui il puro trova la sua opposizione — cioè nel modo del continuo tendere — e dunque come vita in generale; e così la vita poetica pura non è più reperibile, giacché in ognuna delle tonalità alternantisi essa è in una forma particolare, e dunque è collegata al suo diretto opposto, non è più pura, e nella totalità esiste soltanto come continua aspirazione e, secondo la legge del continuo tendere, come vita in generale: e da questo punto di vista regna un assoluto conflitto tra materiale, formale e puro.

Il puro, concepito in ogni tonalità particolare, è in conflitto con l'organo in cui è concepito, è in conflitto col puro dell'altro organo, è in conflitto con l'alternarsi.

L'universale è in conflitto come forma particolare, come tonalità caratteristica, col puro che esso concepisce in questa tonalità; è in conflitto, come tendere continuo nella totalità, col puro che è concepito in esso; è in conflitto come tonalità caratteristica con la tonalità immediatamente successiva.

L' individuale è in conflitto con la forma immediatamente successiva, in conflitto come individuale con l'universale dell'alternarsi.

È dunque impossibile che il procedimento dello spirito poetico nella sua operazione abbia termine così. Se è quello vero, deve trovarvisi qualcos'altro, e deve venire in luce che il modo di procedere che dà al componimento poetico il suo significato è soltanto il passaggio dal puro a questo qualcosa da scoprire, e in senso inverso da questo al puro. (Mezzo di congiunzione tra spirito e segno).

Se ora ciò che è direttamente opposto allo spirito, l'organo in cui questo è contenuto e mediante il quale è possibile ogni opposizione, potesse essere considerato e concepito non soltanto come quello mediante cui l'armonicamente collegato è formalmente opposto, ma anche come quello mediante cui esso è formalmente collegato; se potesse esser considerato e concepito non soltanto come quello mediante cui le diverse tonalità disarmoniche sono materialmente opposte e formalmente collegate, ma anche come quello mediante cui esse sono materialmente collegate e formalmente opposte; se

potesse essere considerato e concepito non soltanto come ciò che è in quanto vita in generale puramente formale collegante e in quanto vita particolare e materiale non collegante, che quindi solo oppone e separa, ma come materiale e congiungente; se l'organo dello spirito potesse essere considerato come quello che, per rendere possibile l'armonicamente opposto, dev'essere ricettivo sia per l'uno che per l'altro armonico opposto, di modo che esso, in quanto per la vita poetica pura è opposizione formale, debba essere anche legame formale; di modo che esso, in quanto per la vita poetica determinata e le sue tonalità è materialmente opponente, debba essere anche materialmente collegante; di modo che ciò che limita e determina non sia negativo ma sia anche positivo e che considerato a sé nell'armonicamente collegato sia sì opposto all'uno come all'altro, ma pensato insieme ad ambedue sia la conciliazione di ambedue; allora quell'atto dello spirito, che riguardo al significato aveva per conseguenza soltanto un conflitto generale, sarebbe ora tanto conciliatore quanto prima era contrapponente.

Ma in che modo esso viene concepito in questa qualità ? Come possibile e come necessario ? Non soltanto mediante la vita in generale, giacché così lo è in quanto è considerato soltanto come materialmente opponente e formalmente collegante, direttamente determinante la vita. E nemmeno soltanto mediante l'unitezza in generale, giacché così lo è in quanto è considerato soltanto come formalmente opponente. Bensì mediante il concetto dell'unità di ciò che è unito, sicché sia l'uno che l'altro dell'armonicamente collegato sia presente nel punto dell'opposizione e conciliazione e in questo punto lo spirito, che attraverso l'opposizione appariva come qualcosa di finito, possa essere sentito nella sua infinità; ma il puro, che in sé era in conflitto con l'organo, proprio in questo organo è presente a se stesso e soltanto così è qualcosa di vivo, e, dove esso è presente in diverse tonalità, quella che segue immediatamente alla tonalità fondamentale è soltanto il punto prolungato che conduce là — cioè al punto centrale — dove le tonalità armonicamente opposte s' incontrano; sicché dunque proprio nel più aspro contrasto, nel contrasto tra la prima tonalità ideale e la seconda artificialmente riflessa, nell'opposizione più materiale, (che è quella tra spirito armonicamente collegato, che s' incontra nel punto centrale ed è presente nel punto centrale, e vita) proprio in questa più materiale opposizione che è opposta a se stessa (in relazione al punto di conciliazione cui essa tende), e negli atti in conflitto e in continuo tendere dello spirito, se nascono soltanto dal carattere alternativo delle tonalità armonicamente opposte, proprio qui il più infinito si rappresenta nel modo più percepibile, nel modo più negativo-positivo, in modo iperbolico, sicché per questo contrasto tra la rappresentazione dell' infinito in continuo tendere contraddittorio al punto e il suo

coincidere nel punto è compensata e insieme si fa più chiara la simultanea interiorità e distinzione del sentimento vivente, armonicamente opposto, che sta alla base: dove esso è rappresentato alla libera coscienza in modo più plastico come un mondo proprio quanto alla forma, in modo più universale come un mondo nel mondo, e come una voce dall'eterno all'eterno.

Lo spirito poetico, dunque, nel procedimento che esso segue per la sua operazione, non può contentarsi di una vita armonicamente opposta, né di coglierla e di fissarla mediante l'opposizione iperbolica; se è giunto a tanto che la sua operazione non manchi di armonica unitezza né di significato ed energia, di spirito armonico in generale né di armonico alternarsi, è necessario — perché l'unito non neghi se stesso (in quanto può essere considerato in se stesso) come qualcosa di non differenziabile, e divenga una vuota infinità, ovvero perda la sua identità in un alternarsi di opposti, per armonici che essi siano, e dunque non sia più qualcosa di intero e di unito, ma si disgreghi in un' infinità di momenti isolati (quasi una serie di atomi) — è necessario, dico, che lo spirito poetico nella sua unitezza e nel suo armonico progresso si dia anche un infinito punto di vista nella sua operazione, una unità dove tutto avanzi e tutto retroceda in armonico progresso e alternanza, e con il suo continuo caratteristico riferirsi a questa unità raggiunga non solo una connessione meramente oggettiva per chi contempla, ma anche una connessione e un' identità sentita e sensibile nell'alternarsi degli opposti. Il suo compito ultimo è di avere nell'armonico alternarsi un filo e una memoria, perché lo spirito rimanga presente a se stesso non già nel momento singolo, e quindi in un momento singolo, bensì continuamente sia in un momento che nell'altro, e nelle diverse tonalità, come è del tutto presente a se stesso nell'unità infinita; la quale è prima punto di separazione dell'unito come opposto, e infine è ambedue le cose contemporaneamente; sicché l'armonicamente opposto in essa non è opposto in quanto unito, né conciliato in quanto opposto, ma è sentito in modo inseparabile come ambedue in uno, come unito-opposto, e riconosciuto come qualcosa di sentito. Questo sentire è propriamente il carattere poetico, né genio né arte, ma individualità poetica; in questa sola si ha l' identità dell'entusiasmo e il compimento del genio e dell'arte, l'attualizzarsi dell' infinito, il momento divino.

Essa dunque non è mai soltanto opposizione dell'unito, né soltanto relazione, conciliazione dell'opposto e dell'alternantesi: in essa opposto e unito sono inseparabili. Se è così, nella sua purezza e totalità soggettiva, come sentire originario, può, è vero, essere passiva negli atti dell'opporre e del conciliare con cui è attiva nella vita armonicamente opposta; ma nel suo atto supremo, in cui l'armonicamente opposto, in quanto armonico, opposto, e l'unito, in quanto azione reciproca in essa, sono concepiti come uno, in

questo atto essa non può e non deve assolutamente essere concepita mediante se stessa, divenire oggetto a se stessa, per non essere un'unità morta e mortale, qualcosa di infinitamente positivo e divenuto, in luogo di un'unità infinitamente unita e viva; giacché, se in essa unitezza e opposizione sono inseparabilmente congiunte e sono uno, essa non può apparire alla riflessione né come un unito opponibile né come un opposto unificabile, e dunque non può apparire affatto, o può apparire soltanto nel carattere di un nulla positivo, una stasi infinita. Ed è l' iperbole di ogni iperbole, il più ardito e supremo tentativo dello spirito poetico — se mai esso lo compia nel suo procedimento — quello di cogliere l'originaria individualità poetica, l' io poetico; un tentativo con cui esso annullerebbe questa individualità e il suo oggetto puro, l'unito e vivente, la vita armonica e alternativamente attiva. Eppure deve compierlo: infatti, giacché ha da essere con libertà tutto ciò che è nella sua operazione — in quanto crea un proprio mondo, e l' istinto appartiene naturalmente al mondo particolare in cui esso esiste — poiché dunque ha da essere tutto con libertà, deve assicurarsi anche questa sua individualità. Ma poiché non può conoscerla mediante se stesso e in se stesso, è necessario un oggetto esterno, tale cioè che l' individualità pura tra più caratteri particolari, né puramente opponenti né puramente riferenti, bensì poetici, che essa può assumere, sia determinata ad assumere uno qualunque, sicché dunque l' individualità ora scelta, mediante la materia ora scelta, sia riconoscibile come carattere determinato e possa essere fissata liberamente sia nell' individualità pura che negli altri caratteri.

(Entro la natura soggettiva l' io può conoscersi come opponente o come riferente, ma non può conoscersi come io poetico in una triplice qualità; infatti, come esso appare entro la natura soggettiva e viene distinto da se stesso, distinto in se stesso e mediante se stesso, così il conosciuto deve costituire quella triplice natura dell' io poetico unicamente preso insieme al conoscente e alla conoscenza di ambedue, e non concepito dal conoscente come conosciuto, né concepito dal conosciuto come conoscente, né concepito dalla conoscenza come conosciuto e conoscente, né concepito dal conoscente come conoscenza; in nessuna di queste tre qualità pensate separatamente esso viene trovato come io poetico puro nella sua triplice natura: di opponente l'armonico opposto, di conciliante (formalmente) l'armonicamente opposto, e di comprendente in uno l'armonicamente opposto, l'opposizione e la conciliazione. Al contrario esso rimane con se stesso e di per se stesso in una contraddizione reale. Dunque, soltanto in quanto esso non viene distinto da se stesso e in se stesso e mediante se stesso, se è reso differenziabile in modo determinato da una terza cosa, e questa terza cosa, in quanto è stata scelta liberamente, e in quanto anche nei suoi influssi e determina-

zioni non nega l' individualità pura, ma può esser considerata da questa — nel che al tempo stesso l' individualità pura considera se stessa come qualcosa di individualizzato e caratterizzato empiricamente mediante una scelta — soltanto allora è possibile che l' io appaia come unità nella vita armonicamente opposta, e, inversamente, che la vita armonicamente opposta appaia come unità nell' io, e divenga oggetto in bella individualità).

a) Ma come è possibile? In generale?

b) Se è possibile in modo tale che l' io si conosca e si consolidi in individualità poetica, che risultato ne deriva per la descrizione poetica?

c) Se l'uomo in questo esser solo, in questa vita con se stesso, questa contraddittoria condizione intermedia tra connessione naturale con un mondo naturalmente esistente e la più alta connessione con un mondo — esso pure naturalmente esistente, ma elevato a sfera con libera scelta, — che è conosciuto in precedenza e che con tutti i suoi influssi determina l'uomo non senza la sua volontà; se egli, in quella condizione intermedia tra infanzia e matura umanità, tra meccanicamente bello e umanamente bello, ha vissuto liberamente una vita bella, ha conosciuto questa condizione intermedia e compreso che deve assolutamente essere sempre in contraddizione con se stesso, nel necessario conflitto ognuna di quelle aspirazioni debba negarsi e rivelarsi irrealizzabile, e come egli debba dunque rassegnarsi, ricadere nell' infanzia o logorarsi in sterili contraddizioni con se stesso; se egli persevera in tale condizione: vi è una cosa che lo toglie da questa triste alternativa. Il problema di essere libero come un adolescente e di vivere nel mondo come un fanciullo, di avere l' indipendenza di un uomo colto e l'adattabilità di un uomo comune si risolve obbedendo a questa regola:

Poniti in *libera scelta* in armonica opposizione con una sfera esterna, così come sei in armonica opposizione in te stesso per natura, ma in modo inconoscibile finché rimani in te stesso.

Vi è infatti una differenza importante tra l'obbedire a questa regola e il trovarsi in quella eterna condizione.

Nella condizione eterna, in quella cioè dell'esser solo, la natura armonicamente opposta non poteva divenire unità conoscibile, perché l' io senza negarsi non poteva porsi e riconoscersi né come unità attiva — senza annullare la realtà della distinzione e dunque la realtà del conoscere — né come unità passiva — senza annullare la realtà dell'unità, il suo criterio dell' identità, cioè l'attività. E che l' io, in quanto tende a conoscere la sua unità nell'armonicamente opposto o l'armonicamente opposto nella sua unità, debba porsi così assolutamente e dogmaticamente come unità attiva o come unità passiva, consegue dal fatto che esso, per conoscere se stesso mediante se stesso, può sostituire il naturale legame intimo — in cui sta

con se stesso e da cui gli è reso difficile il distinguere — soltanto con una distinzione innaturale (che nega se stessa); dal fatto che esso per natura è uno con se stesso nella sua diversità, di modo che la diversità necessaria alla conoscenza, che esso si dà liberamente, è possibile soltanto negli estremi, e dunque soltanto nel tendere, nei tentativi intellettuali, che, realizzati in questo modo negherebbero se stessi; dal fatto che esso, per conoscere la sua unità nell'armonicamente opposto (soggettivo) e l'armonicamente opposto (soggettivo) nella sua unità, deve necessariamente fare astrazione da se stesso, in quanto è posto nell'armonicamente opposto (soggettivo), e riflettere su di sé, in quanto non è posto nell'armonicamente opposto soggettivo, e inversamente; ma giacché esso non può fare questa astrazione dal suo essere nell'armonicamente opposto soggettivo e questa riflessione sul non-essere in esso, senza negare il soggettivo armonico e opposto e l'unità, anche i tentativi che ciò nonostante esso compie in questo modo devono essere tali che, se venissero realizzati in questo modo, annullerebbero se stessi.

La differenza tra la condizione dell'esser solo (il presentimento della propria essenza) e la nuova condizione, in cui l'uomo si pone per libera scelta in armonica opposizione con una sfera esterna, è che egli, proprio perché non è così intimamente legato ad essa, può astrarre da essa e da sé, in quanto è posto in sé, e riflettere su se stesso, in quanto non è posto in essa; questa è la regola per il suo modo di procedere nel mondo esterno. In questo modo egli raggiunge la sua destinazione, che è: conoscenza dell'armonicamente opposto in lui, nella sua unità e individualità, e reciprocamente conoscenza, identità della sua unità e individualità nell'armonicamente opposto. Questa è la vera libertà della sua essenza; e se egli non è troppo attaccato a questa sfera esterna armonicamente opposta, se non s' identifica con essa come con se stesso, in modo da non poter mai astrarre da essa, e neppure si attacca troppo a sé stesso e può troppo poco astrarre da sé come indipendente, se non riflette troppo su se stesso, né riflette troppo sulla sua sfera e sul suo tempo, allora è sulla via giusta della sua destinazione. L' infanzia della vita abituale, in cui egli s' identificava con il mondo e non poteva affatto astrarre da esso — era cioè senza libertà, e perciò senza conoscenza di se stesso nell'armonicamente opposto in se stesso — questo tempo, visto di per se stesso — in quanto privo di solidità, indipendenza, essenza propria, identità nella vita pura — sarà da lui considerato come il tempo dei desideri, in cui l'uomo aspira a conoscere se stesso nell'armonicamente opposto e questo in se stesso come unità per il fatto che egli si abbandona interamente alla vita oggettiva, dove però si rivela oggettivamente, come prima si è rivelata soggettivamente, l' impossibilità di una identità

conoscibile nell'armonicamente opposto. Infatti poiché in questa condizione non si conosce affatto nella sua natura soggettiva, è mera vita oggettiva nell'oggettivo, egli può aspirare a conoscere l'unità nell'armonicamente opposto solo conducendosi nella sua sfera, da cui non può astrarre come l'uomo soggettivo non può astrarre dalla sua sfera soggettiva, appunto come questo nella sua. È posto in essa come nell'armonicamente opposto. Deve aspirare a conoscersi, cercare di distinguere sé da se stesso in essa, facendo di se stesso l'opponente, in quanto essa è armonica, e l'unificante, in quanto essa è opposta. Ma se egli aspira a conoscersi in questa diversità, allora o deve negare davanti a se stesso la realtà del conflitto in cui si trova con se stesso e ritenere questo procedimento contraddittorio un' illusione e un arbitrio, che si manifesta solo perché egli conosca la sua identità nell'armonicamente opposto, ma allora anche questa sua identità come qualcosa di conosciuto è un' illusione, oppure ritiene reale quella distinzione per cui egli si comporta come qualcosa di unificante e di differenziante, secondo che nella sua sfera oggettiva si trovi davanti qualche cosa da distinguere e da unificare, e dunque, in quanto qualcosa di unificante e di differenziante, si pone come dipendente, e — poiché ciò deve aver luogo nella sua sfera oggettiva, da cui egli non può astrarre senza rinunciare a se stesso — assolutamente dipendente, di modo che non conosce se stesso, il suo atto, né come unificante né come opponente. In questo caso egli non può, di nuovo, conoscere se stesso come identico, perché i diversi atti in cui si trova non sono i suoi atti. Non può affatto conoscere se stesso, non è qualcosa di differenziabile, ed è la sua sfera quella in cui si comporta in modo così meccanico. Ma ora, anche se volesse porsi come identico a questa, se volesse risolvere in interiorità suprema il conflitto tra la vita e la personalità, che egli tende e deve sempre tendere a conciliare e a conoscere in uno, ciò non varrebbe a niente, in quanto nella sua sfera si comporta in modo tale che non può astrarre da essa; infatti egli può conoscere se stesso soltanto negli estremi dei contrasti tra distinzione e unificazione, proprio perché vive troppo intimamente nella sua sfera.

Invano dunque l'uomo cerca di raggiunger in una condizione troppo soggettiva come in una troppo oggettiva la sua destinazione che consiste per lui nel conoscere se stesso contenuto come unità nel divino, nell'armonicamente opposto, e inversamente il divino, l'unito, l'armonicamente opposto contenuto in lui come unità. *Infatti ciò è possibile soltanto in un sentimento bello, sacro, divino*; in un sentimento che è bello perché non è soltanto gradevole e lieto, né soltanto sublime e intenso, né soltanto unito e sereno, bensì è e necessariamente deve essere tutto ciò ad un tempo; in un sentimento che è sacro perché non è soltanto dedito disinteressatamente al suo

oggetto, né soltanto fondato disinteressatamente sulla sua ragione interna, sé soltanto ondeggiante disinteressatamente tra la sua ragione interna e il suo oggetto, bensì è e necessariamente deve essere tutto ciò ad un tempo; in un sentimento che è divino perché non è mera coscienza, mera riflessione (soggettiva o oggettiva), con la perdita della vita interiore e esteriore, né mero tendere (soggettivo o oggettivo), con la perdita dell'armonia interiore ed esteriore, né mera armonia, come l' intuizione intellettuale e il suo mitico plastico soggetto-oggetto, con la perdita della coscienza e dell'unità, bensì perché è e necessariamente deve essere trascendentale, perché nella conciliazione e azione reciproca delle qualità suddette non è né troppo gradevole e sensibile, né troppo energico e mite, né troppo intimo e esaltato, né troppo disinteressato, vale a dire dedito al suo oggetto e troppo dimentico di se stesso, né troppo disinteressato, vale a dire fondato sulla sua ragione interna in modo troppo arbitrario, né troppo disinteressato, vale a dire ondeggiante tra la sua ragione interna e il suo oggetto in modo troppo indeciso e vuoto e indeterminato, né troppo riflesso, troppo cosciente di se stesso, troppo acuto, e proprio perciò inconsapevole della sua ragione interna ed esterna, né troppo mosso, troppo preso nella sua ragione interna ed esterna, e proprio perciò inconsapevole dell'armonia dell' interiore e dell' esteriore, né troppo armonico, e proprio per questo troppo poco cosciente di se stesso e della ragione interna e esterna, proprio per questo troppo indeterminato e meno ricettivo per il vero e proprio infinito, — che da esso è determinato come infinità *determinata*, reale, come qualcosa che è al di fuori, — e di minore durata. In breve, poiché è e necessariamente deve essere presente in triplice qualità, il sentimento è meno esposto all'unilateralità in una qualsiasi delle tre qualità. Al contrario da esso sgorgano originariamente tutte le forze che possiedono quelle qualità in modo certo più determinato e riconoscibile, ma anche più isolato, così come quelle forze e le loro qualità e manifestazioni a loro volta si concentrano nel sentimento e in esse e mediante la connessione reciproca acquistano, in quanto suoi organi, una vivente determinatezza sussistente di per sé, in quanto ad esso appartenenti e non ridotte a se stesse nella loro limitatezza, la libertà, e in quanto comprese nella sua totalità, la compiutezza. Quelle tre qualità, in quanto aspirazioni a conoscere l'armonicamente opposto nell'unità vivente, o quest'ultima in quello, possono manifestarsi nella condizione soggettiva o oggettiva. Infatti proprio queste diverse condizioni derivano altresì dal sentimento in quanto conciliazione di quelle qualità

Cenno per la descrizione e il linguaggio.

Il linguaggio non è forse come la conoscenza di cui si è parlato, e di cui si è detto che in essa l'unito è contenuto come unità e viceversa? E che è di tre specie ecc.

Per l'uno come per l'altra, forse che il momento più bello non deve essere là dove è l'espressione vera e propria, il linguaggio più spirituale, la coscienza più viva, là dove è il passaggio da una infinità determinata a quella più universale?

Forse che non è proprio qui il punto fermo con cui viene determinata alla linea del disegno il tipo di rapporto e il carattere totale, come alla luce il suo carattere o grado?

Ogni giudizio sul linguaggio non dovrà forse ridursi a giudicare secondo i criteri più sicuri e quanto più possibile infallibili se sia il linguaggio di un sentimento autentico ben descritto?

Come la conoscenza presente il linguaggio, così il linguaggio si ricorda della conoscenza.

La conoscenza presente il linguaggio dopo 1º) essere stata puro sentimento ancora irriflesso della vita, dell' infinità determinata in cui è contenuta, 2º) dopo essersi ripetuta nelle dissonanze del riflettere e aspirare e poetare interni, e ora, dopo questi inutili tentativi di ritrovarsi e riprodursi all' interno, dopo questi taciti presentimenti, che debbono fare il loro tempo, va oltre se stessa e si ritrova nell' infinità intera, vale a dire mediante la tonalità pura immateriale, quasi per l'eco del sentimento vivente originario — eco che ha ottenuto e potuto ottenere per l'effetto complessivo di tutti i tentativi interiori — mediante questa superiore divina ricettività che s' impadronisce di tutta la sua vita interiore e esteriore e la riconosce. Proprio in questo momento in cui il sentimento vivente originario, purificato fino a diventare tonalità pura, ricettiva di un infinito, si trova come infinito nell' intelletto, come totalità spirituale nella totalità vivente: è in questo momento che si può dire venga presentito il linguaggio, e se ora, come nel sentimento originario, segue una riflessione, questa non è più risolvente e generalizzante, distribuente e riproducente fino alla mera tonalità, ma restituisce al cuore tutto ciò che gli ha preso, è arte vivificante come prima era arte spiritualizzante e con un continuo sortilegio evoca, più bella, la vita perduta, finché questa si sente di nuovo interamente come si sentiva in origine. E se il corso e la determinazione della vita in generale è di plasmarsi dalla semplicità originaria alla forma suprema, dove proprio perciò è presente all'uomo la vita infinita e dove egli non fa che accogliere tutto, come ciò che è più astratto, in modo tanto più intimo, e poi — partendo da questa

estrema opposizione e conciliazione tra il vivente e lo spirituale, il soggetto-oggetto formale e quello materiale — restituire allo spirito la sua vita, al vivente la sua forma, all'uomo il suo amore e il suo cuore, e al suo mondo la gratitudine; e infine, dopo che il presentimento e la speranza si sono adempiuti, se cioè nella manifestazione è stato presente quel punto supremo della formazione, la forma più alta nella vita più alta, e non soltanto in se stessa, come all' inizio della manifestazione vera e propria, né nel tendere, come nel processo della manifestazione stessa, in cui essa evoca la vita dallo spirito e lo spirito dalla vita, bensì è stata presente là dove ha trovato la vita originaria nella forma più alta, dove spirito e vita sono eguali dai due lati ed essa conosce ciò che ha trovato, l' infinito nell' infinito; dopo questo terzo e ultimo componimento, che non è soltanto semplicità originaria del cuore e della vita, in cui l'uomo sente se stesso in modo ingenuo come in una infinità limitata, e neppure una conquistata semplicità dello spirito, dove appunto quel sentimento, purificato fino a diventare tonalità formale pura, accoglie tutta l' infinità della vita (ed è ideale), ma è lo spirito nuovamente vivificato che sorge dalla vita infinita, non è caso, non è ideale, ma opera riuscita e creazione, e non può mai esser trovato nella manifestazione e al di fuori della manifestazione può essere sperato soltanto nell' ideale derivato dal suo determinato sentimento originario; se, ancora, dopo questo terzo compimento, in cui l' infinità determinata è chiamata in vita e quella infinita è spiritualizzata, sicché sono eguali l'una all'altra quanto a spirito e vita; se dopo questo terzo compimento, infine, il determinato è sempre più vivificato e l' infinito sempre più spiritualizzato, finché il sentimento originario termina come vita allo stesso modo che, nella *manifestazione*, ha cominciato come spirito, e la superiore infinità, da cui il sentimento ha preso la sua vita, si spiritualizza allo stesso modo che, nella manifestazione, è stata presente come vivente; — se questo, dunque, sembra essere il corso e la determinazione degli uomini in generale, esattamente lo stesso è il corso e la determinazione di ciascuna poesia. E come a quel grado della formazione in cui l'uomo, uscito dall' infanzia originaria, si è sollevato con tentativi opposti fino alla forma suprema, alla pura eco delle prime vite, sicché sente se stesso come spirito infinito nella vita infinita, come l'uomo a quel grado della formazione entra veramente per la prima volta nella vita e presente il suo operare e la sua destinazione, così il poeta, a quel grado in cui anch'egli da un sentimento originario si è sollevato con tentativi opposti fino al tono, fino alla forma pura più alta del sentimento stesso e si vede totalmente compreso con quel tono in tutta la sua vita interiore ed esteriore: a questo grado il poeta presente il suo linguaggio e con esso il compimento vero e proprio per la poesia attuale e insieme per ogni poesia.

Si è già detto che a quel grado subentra una nuova riflessione, che restituisce al cuore tutto ciò che egli ha preso, e che per lo spirito del poeta e il suo futuro componimento poetico è arte vivificante, così come il sentimento originario del poeta e del suo componimento poetico è stata arte spiritualizzante. *Il prodotto di questa riflessione creativa è il linguaggio*. In quanto cioè il poeta si sente compreso con il tono puro del suo sentimento originario in tutta la sua vita interiore ed esteriore e guarda intorno a sé nel suo mondo, questo gli è altrettanto nuovo e ignoto, è la somma di tutte le sue esperienze, del suo sapere, del suo intuire, del suo rimembrare. Arte e natura, così come si presentano in lui e fuori di lui, tutto gli è presente come per la prima volta, e proprio per questo non compreso, non determinato, dissolto in mera materia e vita; ed è soprattutto importante che egli in questo momento non prenda niente come dato, non parta da niente di positivo, che la natura e l'arte, così come egli le ha imparate prima e le vede, non parlino prima che per lui vi sia un linguaggio, vale a dire prima che ciò che ora nel suo mondo è ignoto e senza nome divenga noto e assuma un nome per lui, proprio perché è stato confrontato e riconosciuto concordante con il suo stato d'animo: *infatti*, se prima della riflessione sulla materia infinita e sulla forma infinita esistesse per lui in una forma determinata un qualche linguaggio della natura e dell'arte, proprio per questa ragione egli non si troverebbe nella sua sfera d'azione, uscirebbe dalla sua creazione, e il linguaggio della natura o dell'arte, ogni *modus exprimendi* dell'una o dell'altra, verrebbe prima, in quanto non è il suo linguaggio, non è un prodotto uscito fuori dalla sua vita e dal suo spirito, ma, in quanto linguaggio dell'arte, non appena essa mi si presenta in una forma determinata, era già prima un atto determinante della riflessione creativa dell'artista, consistente nel fatto che egli, dal suo mondo, dalla somma della sua vita esteriore e interiore, che è più o meno anche la mia, da questo mondo ha tratto la materia per contrassegnare i toni del suo spirito, per evocare dal suo stato d'animo con il segno impiegato la vita che è alla base di esso; nel fatto che egli, in quanto si limita a dare un nome a questo segno, ricava dal mio mondo la materia, fa sì che io trasferisca questa materia nel segno, e in ciò sta quell' importante differenza tra me come determinato e lui come determinante; — nel fatto che egli, in quanto si rende comprensibile e afferrabile, esce dallo stato d'animo privo di vita, immateriale, e proprio per questo meno opponibile e più inconsapevole, spiegandolo 1°) nell' infinità del suo accordo, con una totalità della materia impiegata, relativa sia per la forma che per la materia, e con un mondo idealmente alternantesi, 2°) nella sua determinatezza e finitezza vera e propria, con la descrizione e l'enumerazione della sua materia, 3°) nella sua tendenza, nella sua univer-

salità nel particolare, con il contrasto tra la materia sua propria e la materia infinita, 4°) nella sua misura, nella bella determinatezza e unità e saldezza del suo accordo infinito, nella sua infinita identità e individualità e posizione, nella sua prosa poetica di un momento che delimita tutto, al quale e nel quale tutte le parti nominate si riferiscono e conciliano negativamente e proprio perciò esplicitamente e sensibilmente; spiegando cioè la forma infinita insieme alla materia finita con il fatto che mediante quel momento la forma infinita assume un' immagine, l'alternarsi del debole e dell'energico, la materia infinita un'armonia, un alternarsi di forte e piano, e ambedue si conciliano negativamente nella lentezza e nella rapidità, e alla fine nella stasi del moto, sempre mediante quel momento e l'attività che gli sta alla base, la bella riflessione infinita, che nella continua limitazione è ad un tempo sempre riferente e conciliante.

(Dalla trad. G. Pasquinelli, in F. Hölderlin, *Scritti sulla poesia e frammenti*, Torino, Boringhieri, 1958, pp. 64-94).

II

L' ESTETICA DELL' IDEALISMO

1. *Il problema estetico in Fichte e in Schelling.* L'unico scritto in cui Fichte si occupò esplicitamente di estetica fu lo studio *Intorno allo spirito e alla lettera in filosofia.* Esso fu scritto probabilmente nel 1795 [1], in sottintesa polemica con Schiller, il quale aveva accusato Fichte di seguire più la lettera che lo spirito della filosofia di Kant nella sua sottovalutazione della materia. Fichte contava che questo scritto gli venisse pubblicato da Schiller nella sua rivista « Die Horen », ma Schiller non volle, cosicché esso apparve soltanto nel 1798 sul « Philosophisches Journal ».

Contro Schiller, Fichte sostiene, in questo scritto del 1795, che in filosofia non esiste una « lettera », ma soltanto uno spirito: quindi essa è opera del genio, così come lo è l'arte. In particolare Fichte sostiene che, oltre all' impulso pratico e a quello teoretico (teorizzati dalla sua *Dottrina della Scienza* del 1794), esiste un impulso estetico, che mira alla rappresentazione pura. Esso è del tutto privo di scopo o di intenzionalità e si rivela soltanto attraverso il piacere o il dispiacere. In esso quindi non è possibile alcuna rappresentazione dell'oggetto prima dell'oggetto stesso, perché quest'ultimo non è che una pura rappresentazione. Quest' istinto si può anche definire, quindi, una facoltà degli « ideali », essendo l' ideale la rappresentazione sensibile dell' idea.

Mentre in questo breve scritto fichtiano si può incontrare, se pur non un'autentica originalità, tuttavia un impegno volto a una propria, originale concezione dell'arte, negli scritti maggiori di Fichte, invece, le sporadiche riflessioni sull'arte non aggiungono nulla di veramente nuovo alle discussioni prekantiane, kantiane e romantiche che abbiamo esaminato nei capitoli precedenti. Il concetto su cui maggiormente insiste il Fichte è quello del « genio », che egli giunge a identificare con lo stesso spirito filosofico. Nell'ultimo Fichte, poi, e in particolare nella *Missione del dotto* del 1811, l'arte viene valutata essenzialmente in vista di una missione etica e religiosa; per cui al pensiero di Fichte è stata spesso, e non a torto, rivolta l'accusa di pedagogismo estetico.

Assai più organica e profonda è la concezione dell'arte in Schelling. L'opera in cui essa meglio si esprime è il *Sistema dell' idealismo trascendentale,* del 1800. In esso l'arte è considerata (nella VI ed ultima *Sezione*

[1] La data è stabilita dal LÉON, *Fichte et son temps,* I, pp. 339 sgg. e dal PETRUZZELLIS, *L'estetica dell' idealismo,* pp. 71-2.

dell'opera) come la rivelazione suprema dell'Assoluto, in quanto nell'arte si sintetizzano e si superano l'attività teoretica e l'attività pratica dell'uomo. In questa concezione dell'arte come culmine dell'attività dell'uomo, è notevole la distinzione schellinghiana tra arte e poesia. Come essa è riassunta dall'Alfieri[1], «arte è aspetto cosciente dell'attività artistica, ciò che per altro non è se non una parte di essa, che si può anche insegnare e imparare, ottenere con l'aiuto della tradizione e con l'esercizio proprio, mentre nell'elemento inconscio, che entra pure nell'arte e che non si può apprendere a scuola ma può soltanto essere innato come dono della natura, risiede ciò " che in una parola possiamo chiamare nell'arte la poesia "».

Una caratteristica fondamentale dell'attività estetica è quella di partire dal sentimento della contraddizione e di giungere invece a quello della conciliazione: «Ogni produzione estetica muove dal sentimento di una infinita contradizione, dunque anche il sentimento che accompagna il compimento dell'opera d'arte deve essere il sentimento di una pacificazione consimile, e questo sentimento deve anche passare a sua volta nella stessa opera d'arte» (*Sistema dell' idealismo trascendentale*, VI, 2). Perciò il bello è, per Schelling, l'infinito espresso nella finitezza, dove la contraddizione del finito è risolta nell' infinito; il sublime, invece, è la contraddizione del finito portata all'esasperazione, ma insieme sollevata nella sfera dell' infinito.

Quanto al problema dei rapporti tra arte e genio, Schelling non nega che anche la scienza possa provenire dal genio; però il rapporto genio-scienza è accidentale, quello invece scienza-arte è costitutivo e necessario. «Solo ciò che l'arte produce, è possibile unicamente e *solamente* per opera del genio, perché in ogni problema che l'arte ha risolto, è composta una contradizione infinita. Ciò che la scienza produce, *può* essere prodotto dal genio, ma non è necessario che lo sia» (*Sist. dell' ideal. trascendent.*, VI, 2).

Notevole è infine in Schelling la distinzione tra l' immaginazione e la fantasia, la quale verrà poi ripresa da Schopenhauer: l' immaginazione è riproduttiva e priva di forza creatrice, la fantasia invece è produttiva e creatrice dell'arte. Questa distinzione, insieme al complesso di questa concezione estetica schellinghiana, costituiscono la base anche del noto discorso di Schelling sulle *Relazioni tra le arti figurative e la natura*, del 1807, il quale, insieme all'ultima sezione del *Sistema dell' idealismo trascendentale*, costituisce una delle opere che più tipicamente mostrano la vicinanza dell'estetica idealistica a quella romantica.

2. *L'estetica di Hegel.* Degno di menzione è, in questo periodo, il dialogo filosofico *Erwin, vier Gespräche über das Schöne* di K. W. Fr. Solger, apparso nel 1815, il quale riprende con nuovo vigore le idee schellinghiane dell'arte come rivelazione dell' Idea e della distinzione tra immaginazione e fantasia. Ma forse il merito maggiore del Solger è quello di aver servito di sprone allo sviluppo del-

[1] V. E. ALFIERI, *op. cit.*, p. 697.

l'estetica di Hegel, il quale fu molto colpito dalle riflessioni del Solger, ma le superò con una assai maggiore profondità e originalità di pensiero.

La maggiore novità dell'estetica di Hegel nei confronti delle altre estetiche idealistiche e di quelle romantiche è costituita dal fatto che, per Hegel, l'arte s' inserisce nel processo logico-storico dello Spirito assoluto, per cui essa viene ad avere sia un passato sia un futuro, in senso logico e storico. Questa è appunto la posizione sostenuta da Hegel nell' *Enciclopedia* e nelle *Vorlesungen über die Aesthetik*, tenute da lui a Berlino nel 1828-29. « Come l'arte ha nella natura e nel dominio finito della vita il suo *prima*, altrettanto essa ha anche un *dopo*; cioè una sfera che oltrepassa nuovamente la sua maniera di comprensione e di rappresentazione dell'assoluto » (*Vorles. über die Aesth.*, I, p. 34).

Perciò la struttura di tutta la prima parte dell'opera hegeliana è, sostanzialmente, lo studio dell'emergere dell'arte dal presupposto naturale che costituisce il *prima*. La determinazione dell' ideale al di sopra del mondo naturale e del mondo etico rappresenta proprio lo staccarsi, il distinguersi, l'emergere dell'arte dalle sfere a lei inferiori. Da questo suo emergere e distinguersi dal terreno concreto della vita derivano i problemi ad essa inerenti: lo squilibrio tra forma e contenuto, ch'essa fatica a ricomporre, il suo carattere di soggettività, il quale, nel rapportarsi all'oggettività che sta di contro, costituisce la determinazione stessa dell'arte.

Ma, se la prima parte delle *Vorlesungen* descrive l'emergere dell'arte dal mondo finito della vita, che costituisce il suo *prima*, l'arte poi in tanto è nel reale in quanto si sviluppa, si determina nel corso del suo svolgimento. I tre gradi fondamentali di questo svolgimento sono: l'*erstreben*, il ' tendere ', al quale corrisponde l'arte simbolica dei primitivi e della mitologia; l'*erreichen*, il ' raggiungere ', a cui corsponde l'arte classica, sintesi di oggettività e di soggettività; infine l' *überschreiten*, il ' superare ' a cui corrisponde l'arte romantica, caratterizzata dal ritorno della soggettività e del contrasto tra forma e contenuto.

L'arte romantica rappresenta, per Hegel, il dissolvimento stesso dell'arte e il suo passaggio alla religione. L'aspetto più caratteristico di questa concezione hegeliana è che tale dissolvimento dell'arte, espresso dall'arte romantica, non è un passaggio puramente ideale, ma è un avvenimento concreto, che accade realmente nella storia: Hegel fa infatti coincidere con la propria età la fine dell'arte: « Quando il contenuto compiuto si è presentato compiutamente nelle forme dell'arte, allora lo spirito che guarda oltre si rivolge da questa obiettività nel suo interno e la caccia via da sé. Un tale tempo è il nostro. Si può ben sperare, che l'arte crescerà e si perfezionerà sempre più, ma la sua forma ha cessato di essere il più alto bisogno dello spirito » (*Vorles.* I, 135).

È dunque proprio il mondo romantico che segna, per Hegel, la fine dell'arte. L'arte romantica presenta dal punto di vista dialettico questa caratteristica contraddizione: che essa sostanzialmente è un regresso più che un progresso, giacché riporta l'arte a uno stadio analogo al primo, cioè all'arte simbolica dei popoli primitivi. « La forma romantica dell'arte toglie nuovamente la compiuta unità

dell'idea e della sua realtà, e si pone essa stessa, se anche in maniera più alta, di nuovo nella differenza e nell'opposizione di entrambe le parti, che era rimasta insuperata nell'arte simbolica (*Vorles.* II, 102). In tal modo l'arte romantica si trova poi incapace di superare la propria aporia e si dissolve nella fine stessa dell'arte. « In questa maniera l'arte romantica è il procedere dell'arte oltre se stessa, se pur dentro il suo proprio dominio e nella forma dell'arte » (*Vorles.* II, 104).

Anche per Hegel, dunque, come in genere per tutto l'idealismo, il bello è essenzialmente bello di arte e non di natura, in quanto è prodotto della creatività dello spirito. Perciò si può considerare come l'antitesi romantica dell'estetica hegeliana l'estetica di Schopenhauer, che è invece essenzialmente la teorizzazione del bello naturale, anche se nel senso di un'oggettivazione trascendentale della volontà dell'Idea.

3. *L'estetica di Schopenhauer e di Schleiermacher.* Schopenhauer dedicò al problema dell'arte il terzo dei quattro libri della sua opera fondamentale, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, apparso nel 1819. Per Schopenhauer l'arte risiede nella conoscenza diretta delle Idee, al di fuori del « principio di ragion sufficiente », cioè delle categorie di tempo, spazio, e causalità; e nella comunicazione di tale conoscenza agli altri uomini da parte dell'artista. Le idee schopenhaueriane, a differenza di quelle platoniche, non sono l'origine ultima dell'universo, giacché questa è per lui la Volontà: esse sono però le obiettivazioni dirette della Volontà universale. Nella vita comune l'individuo singolo non può conoscerle nella loro purezza, perché è costretto a vederle frantumate attraverso le maglie delle categorie di tempo, spazio e causalità; soltanto l'artista riesce a scavalcare queste categorie e a cogliere direttamente l'idea.

L'artista quindi dev'essere, per Schopenhauer, un uomo eccezionale, che sa superare le barriere della vita comune. Egli quindi riprende con nuovo vigore l'idea, già propria dell'estetica barocca, poi variamente ripresa in tutto il Settecento e nel primo Ottocento, dell'artista come genio. Caratteristica però del concetto schopenhaueriano di « genio » è il fatto che, a differenza del pensiero romantico che identificava il genio con l'assoluta soggettività, per Schopenhauer invece genialità è sinonimo di obiettività, in quanto è caratterizzata dall'andare oltre le barriere soggettive dell'individualità finita e dal raggiungere l'oggettività delle Idee. « Solo mediante la pura contemplazione sopra descritta, assorbentesi intera nell'oggetto, vengono colte le idee, e l'essenza del *genio* sta appunto nella preponderante attitudine a tale contemplazione: e poi che questa richiede un pieno oblio della propria persona e dei suoi rapporti, ne viene che la *genialità* non è altro se non la più completa *obiettività*, ossia direzione obiettiva dello spirito, contrapposta alla direzione subiettiva, che tende alla propria persona, ossia alla volontà » (*Il mondo come volontà e rappres.*, III, 36).

Schopenhauer distingue quindi anch'egli, come Schelling, l'immaginazione e la fantasia: la prima è soltanto in grado di costruire dei castelli in aria privi di significato, la seconda invece, attraverso una visione fantastica, giunge all'effettiva

conoscenza delle Idee. A questo proposito, Schopenhauer avanza la sua celebre teoria della vicinanza del genio alla follia, la quale è costituita dal fatto che tanto il genio quanto il folle scavalcano il principio di ragion sufficiente.

Sulla base di questa sua teoria, Schopenhauer non può però riconoscere tra il genio e l'uomo comune se non una differenza quantitativa: giacché anche l'uomo comune può talora conoscere direttamente le Idee fuori del principio di ragion sufficiente; senonché il genio fa ciò in maggior misura. « Il genio ha di fronte ad essi [gli uomini comuni] il solo vantaggio di possedere in maggior grado e più durevolmente quel modo di conoscere; vantaggi che gli permettono di mantenere in questa conoscenza la riflessione necessaria per riprodurre a volontà in un'opera, ciò che ha conosciuto in tal modo; e codesta riproduzione è l'opera d'arte » (*op. cit.*, III, 37).

Dopo aver fornito la teoria generale dell'arte, Schopenhauer teorizza poi le caratteristiche delle singole arti. Tra di esse quella da lui posta nel più alto grado è la musica. Le altre arti, infatti, secondo Schopenhauer, pur conoscendo le Idee, sono ancora legate alla fenomenicità delle immagini sensibili. Invece la musica rivela, per Schopenhauer, direttamente l'essenza del mondo, senza passare attraverso queste mediazioni. In questo modo Schopenhauer si riallaccia alle idee del mondo medievale e della tarda antichità. Per questo è stato spesso sostenuto [1] che l'estetica schopenhaueriana introduce nel mondo moderno, in particolare in quello romantico, gli antichi temi dell'estetica di Plotino.

Un più tardo prodotto dell'estetica dell' idealismo tedesco, in un pensatore che non appartiene alle scuole propriamente idealistiche, è il pensiero estetico di Friedrich Schleiermacher. Esso è contenuto nelle sue *Vorlesungen über Aesthetik*, apparse postume nel 1842, ma risalenti a corsi di lezioni del 1819, del 1825 e del 1832-33. Queste *Vorlesungen* furono variamente giudicate dagli storici dell'estetica; generalmente si è rimproverato ad esse, e non a torto, la scarsa originalità; in Italia però esse hanno goduto di una certa notorietà a causa della rivalutazione e dell'apologia che ne ha fatto il Croce.

Per Schleiermacher l'estetica è una parte dell' Etica, in quanto egli intende per Etica lo studio di tutte le attività provenienti dalla volontà dell'uomo. Le note distintive dell'attività estetica sarebbero, per Schleiermacher, l' individualità e la non-appartenenza al mondo della prassi sociale. L'arte si svolge quindi, per lui, nel campo dell' *unmittelbares Selbstbewusstsein*, cioè dell' immediata coscienza di sé. L'unico criterio discriminante tra un'opera d'arte e un'altra può essere, quindi, per Schleiermacher la « perfezione artistica », non potendo egli prendere in considerazione l'elemento sociale dell'arte.

Nonostante che Schleiermacher rifiuti l'estetica schilleriana dell'arte come gioco, tuttavia il suo pensiero estetico rimane, al fondo, di stampo romantico e

[1] Cfr. G. FAGGIN, *A. Schopenhauer, L'oggetto dell'arte*, a cura di G. F., Torino 1955. Sui rapporti con l' idealismo e il romanticismo insiste invece J. KNOX, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, New York 1936.

idealistico: e questo suo carattere risulta proprio in quella che è l'idea centrale dell'estetica schleiermacheriana, cioè nell'idea dell'arte come attività dell'individuo, legata quindi all'ambito della soggettività e dell'immediatezza individuale.

BIBLIOGRAFIA

SULL' ESTETICA DI FICHTE E DI SCHELLING

oltre alle opp. già citate:

G. Tempel, *Fichtes Stellung zu Kant*, Metz 1902.

A. Aliotta, *L'estetica di Kant e degli idealisti romantici*, Roma 1942.

N. Petruzzellis, *L'estetica dell'idealismo*, Padova 1942.

L. Pareyson, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, vol. I (Kant, Schiller, Fichte), Torino s.d.

R. Zimmermann, *Schellings Philosophie der Kunst*, Wien 1876.

A. Adam, *Schellings Kunstphilosophie*, Leipzig 1907.

A. Faggi, *Schelling e la filosofia dell'arte*, Modena 1909.

SULL' ESTETICA DI HEGEL

S. Kedeney, *Hegels Aesthetics, A Critical Exposition*, Chicago 1881.

A. Lewkowitz, *Hegels Aesthetik im Verhältnis zu Schiller*, Leipzig 1910.

G. Vecchi, *L'estetica di Hegel*, Milano s.d., ma 1956.

Uno studio sull'estetica di Hegel è costituito anche dal cap. II dei *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, di G. Lukács, Berlin 1954, trad. it. E. Picco, Milano 1957.

SULL' ESTETICA DI SCHOPENHAUER

A. Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris 1914.

A. Macklenburg, *Darstellung und Beurteilung der Aesthetik Schopenhauers*, Erlangen 1914.

A. Covotti, *La metafisica del bello e dei costumi di A. Schopenhauer*, Napoli 1934.

J. Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, New York 1936.

[TESTI]

1. *L'OPERA D'ARTE COME PRODOTTO DEL GENIO*

F. W. J. SCHELLING, *Sistema dell' idealismo trascendentale*, VI, 1-3

1. *Deduzione del prodotto artistico in generale.*

L' intuizione postulata deve abbracciare quello che esiste separato nel fenomeno della libertà e nell' intuizione del prodotto naturale, cioè l' identità del conscio nell' Io e la coscienza di questa identità. Il prodotto di quest' intuizione confinerà, pertanto, da un lato col prodotto naturale, dall'altro col prodotto della libertà, e dovrà in sé riunire i caratteri di entrambi. Conoscendo il prodotto dell' intuizione conosciamo anche l' intuizione stessa; dunque, per dedurre l' intuizione, non dobbiamo far altro che dedurre il prodotto.

Il prodotto avrà questo di comune col prodotto della libertà, che sia un elemento creato con coscienza; col prodotto naturale, che sia creato inconsciamente. Sotto il primo rispetto sarà dunque l' inverso del prodotto organico naturale. Se dal prodotto organico l'attività inconscia (cieca) è riflessa come cosciente; viceversa dal prodotto, di cui qui si parla, l'attività cosciente sarà riflessa come inconscia (obbiettiva), o, se il prodotto organico mi riflette l'attività inconscia come determinata dalla cosciente, viceversa il prodotto, che qui si deduce, rifletterà l'attività cosciente come determinata dall' inconscia. Più brevemente: la natura comincia in maniera inconscia e finisce coscientemente; la produzione non è teleologica, bensì il prodotto. L' Io nell'attività, di cui qui si tratta, deve cominciare con coscienza (subbiettivamente), e finire nell' inconscio, o obbiettivamente; l' Io è cosciente secondo la produzione, inconscio in quanto al prodotto.

Come dobbiamo noi ora spiegarci trascendentalmente una intuizione siffatta, in cui l'attività inconscia opera quasi attraverso la coscienza fino alla completa identità con essa? — Riflettiamo per ora sul fatto, che l'attività debba essere cosciente. È semplicemente impossibile che qualcosa di obbiettivo sia creato con coscienza, come pur qui si esige. Obbiettivo è solo ciò che nasce inconsciamente; dunque conviene che la parte propriamente obbiettiva in quell' intuizione non possa neanche essere aggiunta con coscienza. Su questo punto noi possiamo richiamarci immediatamente alle prove, che già sono state addotte riguardo all'azione libera, che cioè l'ob-

biettivo in essa acceda mediante qualcosa d' indipendente dalla libertà. La differenza è questa sola, [a] che nell'azione libera l' identità tra ambedue le attività dev'esser tolta, precisamente affinché l'agire appaia come libero [qui per contro nella coscienza medesima, senza negazione di essa, entrambe debbono apparire come uno]. Ancora [b], le due attività nell'azione libera non possono mai identificarsi assolutamente, onde anche l'obbietto dell'azione libera è necessariamente infinito, non mai completamente realizzato; poiché, se fosse completamente realizzato, l'attività cosciente e l'obbiettiva coinciderebbero in uno, cioè il fenomeno della libertà cesserebbe. Ora ciò che era semplicemente impossibile per mezzo della libertà, dev'esser possibile per mezzo dell'azione qui postulata; la quale però appunto a questo prezzo deve cessar di essere un'azione libera, e divenir tale, che in essa la libertà e la necessità siano assolutamente riunite. Ma tuttavia la produzione dovrebbe accadere con coscienza, il che è impossibile, senza che entrambe [le attività] siano separate. Qui vi è dunque un'evidente contraddizione. [Io la ritraggo ancora una volta]. L'attività conscia e l' inconscia debbono essere assolutamente uno nel prodotto, precisamente como lo sono anche nel prodotto oraganico, ma debbono essere uno in altra maniera, debbono essere entrambe uno per l' Io stesso. Ma questo è impossibile, eccettoché se l' Io sia cosciente della produzione. Ma se l' Io è cosciente della produzione, le due attività debbono essere separate, poiché questa è necessaria condizione della coscienza della produzione. Le due attività debbono pertanto esser uno, poiché altrimenti non v' è alcuna identità; debbono essere entrambe separate, poiché altrimenti vi è identità, ma non per l' Io. Come sciogliere questa contradizione ?

Le due attività debbono essere separate in servigio dell'apparire, dell'obbiettivarsi della produzione, precisamente come debbono essere separate nel libero operare in servigio dell'obbiettivarsi dell' intuizione. Ma non possono essere separate all' infinito, come nell'operare libero, perché altrimenti l'obbiettivo non sarebbe mai una perfetta espressione di quell' identità. L' identità di entrambe dovrebbe essere tolta solo in servigio della coscienza, ma la produzione deve terminare nell' incoscienza; dunque dev'esserci un punto, in cui entrambe coincidano in uno; e viceversa, dove entrambe coincidano in uno, la produzione deve cessare di apparire come libera.

Se questo punto della produzione si raggiunge, il produrre deve assolutamente cessare, e per il producente deve riuscire impossibile produrre più oltre, poiché la condizione di ogni produrre è appunto l'opposizione tra l'attività conscia e l' inconscia; ma queste debbono qui assolutamente coincidere, dunque nell' intelligenza dev'essere tolto ogni dissidio, composta ogni contradizione.

L' intelligenza finirà dunque in un completo riconoscimento dell' identità espressa nel prodotto, come di una siffatta, che il suo principio risieda in lei stessa, cioè essa finirà in una auto-intuizione completa. Or poiché era la tendenza libera all'auto-intuizione in quell' identità, quella che sdoppiava originariamente l' intelligenza con sé stessa; così il sentimento, che accompagnerà quell' intuizione, sarà il sentimento di un' infinita soddisfazione. Ogni tendenza a produrre si acqueta col compimento del prodotto; ogni contradizione è rimossa, ogni enigma svelato. Poiché la produzione era uscita dalla libertà, cioè da un' infinita opposizione delle due attività, perciò l' intelligenza non potrà attribuire alla libertà quell'assoluta unificazione di entrambe, in cui la produzione finisce, poiché simultaneamente al compiersi del prodotto si dilegua ogni parvenza di libertà; essa dovrà sentirsi stupita e felice per quell'unificazione medesima, cioè considerarla come volontario favore di una natura più alta, la quale ha reso possibile per un tal mezzo l' impossibile.

Ma quest' ignoto, che qui pone in armonia inattesa l'attività obbiettiva e la cosciente, non è altro che quell'assoluto, il quale racchiude il principio generale dell'armonia prestabilita tra il conscio e l' inconscio. Se quell'assoluto adunque è riflesso dal prodotto, apparirà all' intelligenza come qualche cosa che è superiore a lei e che, pur contro la libertà, a quello che era stato cominciato con coscienza e intenzione aggiunge il non intenzionale.

Quest' invariabilmente identico, il quale non può giungere ad alcuna coscienza e si infrange solo dal prodotto, è per il producente quello appunto che è il destino per l'operante, cioè un'oscura incognita potenza, la quale all'opera imperfetta della libertà aggiunge il compiuto e l'obbiettivo; e come quella forza, che attraverso il nostro libero operare, senza il nostro sapere e pur contro la nostra volontà, realizza scopi non rappresentati, vien chiamata destino, così l' incomprensibile, che, senza il concorso della libertà e in certa misura contro la libertà, nella quale eternamente si fugge quanto in quella produzione è unito, aggiunge al cosciente l'obbiettivo, si designa coll'oscuro concetto del genio.

Il prodotto postulato non è dunque altra cosa che il prodotto geniale, ovvero, poiché il genio è possibile soltanto nell'arte, il prodotto artistico.

La deduzione è terminata, e in primo luogo non ci resta a far altro che mostrare, mediante una compiuta analisi, che tutte le note della produzione postulata si combinano in quella estetica.

Che ogni produzione estetica poggi sopra un'antitesi di attività, si può già argomentare dalla testimonianza di tutti gli artisti: che alla produzione delle loro opere siano spinti involontariamente; e che, producendole, essi appaghino solo un' irresistibile tendenza della loro natura: poiché, se ogni

tendenza muove da una contradizione, in modo che, posta la contradizione, si faccia involontaria l'attività libera, conviene che anche la tendenza artistica esca da un tal sentimento di contradizione interna. Questa contradizione, mettendo in moto l'uomo tutto con tutte le sue forze, è senza dubbio una contradizione, che investe l'ultimo che c' è in lui, la radice di tutta la sua esistenza. Gli è come se nei rari uomini, i quali a preferenza degli altri sono artisti nel più alto senso della parola, quell' invariabilmente identico, il quale si nasconde sotto l' intera esistenza, abbia deposto il velame di cui si circonda per gli altri, e, come è immediatamente affetto dalle cose, del pari anche immediatamente reagisca su ogni cosa. Non può essere pertanto se non la contradizione tra il conscio e l' inconscio nell'operare libero, quella che mette in moto la tendenza estetica, allo stesso modo che a sua volta non può esser dato che all'arte solo di acquetare il nostro infinito conato e sciogliere anche in noi l'ultima e più esterna contradizione.

Come la produzione estetica muove dal sentimento di una contradizione apparentemente insolubile, così pure essa, a confessione di tutti gli artisti e di quanti partecipano alle sue ebbrezze, termina nel sentimento di un' infinita armonia; e che questo sentimento, che accompagna l'esecuzione dell'opera, sia insieme una commozione, lo mostra già il fatto che l'artista attribuisca il perfetto risolversi della contradizione che scorge nell'opera sua, non [soltanto] a sé stesso, ma ad un dono spontaneo della sua natura; la quale, come fu inesorabile nel metterlo in contradizione con sé stesso così è benigna nel rimuovere da lui il dolore di questa contradizione: poiché a quella guisa che l'artista è spinto alla produzione involontariamente e pur con interna riluttanza (indi, presso gli antichi, le sentenze: *pati Deum* ecc., indi sopra tutto la rappresentazione dell'entusiasmo dovuto ad un afflato esterno), alla stessa guisa ancora l'obbiettivo sopraggiunge nella sua produzione quasi senza il suo intervento, cioè in modo semplicemente obbiettivo. Come colui che è sottoposto al fato non compie ciò che egli vuole od intende ma ciò che gl' impone il destino incomprensibile, sotto la cui influenza si trova, così pare che l'artista, per quanto sia privo d' intenzionalità, pure, in rapporto a ciò che vi è di propriamente obbiettivo nella sua creazione, si trovi sotto l' influsso di una forza, che lo singolarizza da tutti gli altri uomini, e lo costringe ad esprimere o a descrivere cose, che egli stesso non penetra interamente, e la cui significazione è infinita. Or poiché quell'assoluto incontro delle due attività che si fuggono non si può assolutamente spiegare in modo più profondo, ma è un vero fenomeno, che, sebbene incomprensibile, non si può tuttavia negare, così l'arte è l'unica ed eterna rivelazione, che ci sia, ed il miracolo, che, fosse esistito anche una sola volta, dovrebbe persuaderci dell'assoluta realtà di quell'essere supremo.

Se inoltre l'arte è dovuta all'opera di due attività affatto diverse tra loro, il genio non è né l'una né l'altra, ma ciò che sta sopra ad entrambe. Se in una di quelle due attività, cioè nella cosciente, dobbiam cercare ciò che comunemente si chiama arte, ciò che per altro non è se non una parte di essa, vale a dire ciò che in essa viene esercitato con coscienza, ponderazione e riflessione, ciò che si può anche insegnare e imparare, ed ottenere con l'aiuto della tradizione e con l'esercizio proprio; all' incontro, nell'elemento inconscio, che entra pure nell'arte, dobbiamo cercare quel che in essa non si può imparare, né ottenere o coll'esercizio o in altro modo, ma può essere solamente innato per libero dono della natura, ed è quello che in una parola possiamo chiamare nell'arte la poesia.

Risulta poi di per sé, che affatto inutile sarebbe il domandarsi, a quale dei due elementi spetti il primato sull'altro, poiché in realtà ognuno di essi non ha alcun valore senza l'altro, e solo entrambi insieme danno origine all'opera perfetta. Poiché sebbene ciò che non si raggiunge coll'esercizio, ma è in noi ingenito, sia generalmente considerato come la cosa più eccellente, pure anche l'esercizio di quella forza originaria è stato dagli dèi così strettamente legato al serio lavoro degli uomini, alla diligenza e alla meditazione, che la poesia, anche quando è innata, senza l'arte fa nascere dei prodotti quasi morti, dai quali nessun ingegno umano può ricevere diletto, e i quali, a causa della cieca forza che opera nel loro interno, respingono da sé ogni giudizio e persino l' intuizione. Si può viceversa aspettare che riesca a qualcosa piuttosto l'arte senza la poesia, che la poesia senza l'arte; sia perché non è facile trovare un uomo privo di ogni sentimento poetico, benché molti ve ne siano privi di arte; sia perché l' incessante studio delle idee dei grandi maestri vale in certa misura a compensare la deficienza originaria di forza obbiettiva, sebbene ad ogni modo non possa venirne fuori che una parvenza di poesia, facilmente distinguibile per la sua superficialità in contrapposto all' inesplorabile profondità, che il vero artista, per grande che sia la riflessione con cui lavora, mette involontariamente nell'opera propria, e che né egli né alcun altro può interamente penetrare, come anche per molti altri caratteri, per es. il gran valore che egli dà alla parte puramente meccanica dell'arte, la povertà della forma in cui si muove, ecc.

Risulta poi anche di per sé, che tanto la poesia e l'arte di per sé sole, quanto un'esistenza separata di entrambe non possano dar luogo al perfetto; che dunque perché l' idealità di entrambe può essere solo originaria, ed è assolutamente impossibile e irraggiungibile mediante la libertà, il perfetto non sia possibile se non per opera del genio, il quale appunto per questo è per l'estetica quello stesso che è l' Io per la filosofia, cioè la suprema ed assoluta realtà, quel che per sé non diviene mai obbiettivo, ma è causa di tutto l'obbiettivo.

2. *Carattere del prodotto artistico.*

a) L'opera d'arte riflette l'identità dell'attività cosciente e dell'inconscia. Ma l'antitesi tra queste due attività è infinita, e vien tolta senza il concorso della libertà. Il carattere fondamentale dell'opera d'arte è dunque un'infinità inconscia [sintesi di natura e libertà]. Sembra che l'artista abbia nell'opera sua, all'infuori di quanto vi ha messo con palese intenzione, rappresentata istintivamente quasi un'infinità, che nessun intelletto finito è capace di sviluppare interamente. Per render chiaro il nostro pensiero con un solo esempio, la mitologia greca, la quale è innegabile che racchiuda in sé un senso infinito e simboli per tutte le idee, è nata in mezzo a un popolo e in una maniera, che rendono ambedue impossibile il supporre una generale intenzionalità nell'invenzione e nell'armonia con cui ogni cosa è riunita in un grande insieme. Così è di ogni vera opera d'arte, in quanto ogni elemento, come se vi fosse un'infinità d'intenzioni, è capace di un'interpretazione infinita, dove non si può ben dire se quest'infinità si sia trovata nell'artista medesimo, o si trovi soltanto nell'opera d'arte. Invece nel prodotto, che non fa se non simulare il carattere dell'opera d'arte, intenzione e regola si trovano alla superficie ed appaiono così limitate e circoscritte, che il prodotto non è altro se non la fedele riproduzione della cosciente attività dell'artista ed è un obbietto solamente per la riflessione, ma non per l'intuizione, la quale ama profondersi nell'intuito e soltanto sull'infinito può riposare.

b) Ogni produzione estetica muove dal sentimento di una infinita contradizione, dunque anche il sentimento che accompagna il compimento dell'opera d'arte dev'essere il sentimento di una pacificazione consimile, e questo sentimento deve anche passare a sua volta nella stessa opera d'arte. L'espressione esterna dell'opera d'arte è dunque l'espressione della calma e della serena grandezza, persino là dove andrebbe espressa la tensione più alta del dolore o della gioia.

c) Ogni produzione estetica muove da una scissura in sé infinita tra due attività, le quali in ogni libero produrre sono separate. Ma poiché queste due attività debbono essere rappresentate come unite nel prodotto, così per mezzo di questo l'infinito sarà espresso in modo finito. Ma l'infinito espresso in modo finito è la bellezza. Il carattere fondamentale di ogni opera d'arte, che in sé comprende i due precedenti, è dunque la bellezza, e senza la bellezza non vi è opera d'arte. Poiché, sebbene vi siano opere d'arte sublimi, e bellezza e sublimità siano per un certo rispetto opposte, potendo per es. una scena naturale esser bella, senza perciò essere sublime: e viceversa; pure l'antitesi tra bellezza e sublimità è siffatta che ha luogo

solo relativamente all'obbietto, non relativamente al subbietto dell' intuizione, in tanto che la differenza tra l'opera d'arte sublime e la bella poggia sul solo fatto che, dov' è bellezza, la contradizione infinita è tolta nell'obbietto stesso, mentre, dov' è sublimità, la contradizione non è composta nell'obbietto stesso, ma accresciuta fino ad un grado, in cui si toglie involontariamente nell' intuizione, il che allora vale altrettanto che se fosse tolta nell'obbietto. Si può anche mostrare assai facilmente, che la sublimità riposa sulla medesima contradizione su cui riposa altresì la bellezza, in quanto che, sempre che un obbietto vien chiamato sublime, si ammette per via dell'attività inconscia una grandezza, ch' è impossibile ammettere nella cosciente; onde s' impegna l' Io in una lotta con sé stesso, che può finir solo in una intuizione estetica, da cui le due attività sian poste in armonia inaspettata, solo che l' intuizione, la quale trovasi qui non nell'artista, ma nel medesimo subbietto intuente, è affatto involontaria, mentre il sublime (ben altrimenti dal puro fantastico, il quale offre anch'esso alla forza immaginativa una contradizione, che però non vale la pena di risolvere) mette in moto le forze tutte dell'animo, per risolvere la contradizione che minaccia tutta l'esistenza intellettuale.

Dedotti ora i caratteri dell'opera d'arte, è posta insieme anche in luce la differenza tra essa e tutti gli altri prodotti. Infatti il prodotto artistico si differenzia dal prodotto della natura organica principalmente per questo, [(a) che l'essere organico rappresenta ancora indiviso ciò che la produzione estetica rappresenta dopo la separazione, ma unificato; (b)] che la produzione organica non esce dalla coscienza, dunque altresì non dall' infinita contradizione, che è condizione della produzione estetica. Il prodotto della natura organica pertanto (se bellezza è assolutamente soluzione di un conflitto) non sarà necessariamente bello; e, se è bello, la bellezza, giacché la sua condizione può essere pensata come non esistente in natura, apparirà meramente casuale, con che si può spiegare l' interesse del tutto particolare per la bellezza naturale, non in quanto è bellezza in genere, ma in quanto è determinatamente bellezza naturale. Indi risulta di per sé che cosa debba ritenersi dell' imitazione della natura come principio dell'arte, poiché, ben lungi che la natura bella per mero caso dia la regola dell'arte, piuttosto ciò che l'arte produce nella sua perfezione è principio e norma per la valutazione della bellezza naturale.

In che cosa il prodotto estetico si distingue dal comune prodotto artistico, è facile giudicare, poiché ogni creazione estetica è nel suo principio assolutamente libera, in quanto l'artista può bensì essere spinto ad essa da una contradizione, ma solo da una siffatta, che trovisi nella parte più elevata della sua propria natura, mentre ogni altra creazione è occasionata da una

contradizione, che ha luogo fuori di chi propriamente la produce, e perciò ancora essa ha uno scopo fuori di sé. Da quell' indipendenza da fini estranei deriva quella santità e purezza dell'arte, che va così oltre, che non solo respinge per avventura l'affinità con tutto ciò che è puro piacere dei sensi (esigere la quale dall'arte è un carattere proprio della barbarie), ovvero coll'utile (domandare il quale all'arte è possibile solo ad un'età, che riponga i supremi sforzi dello spirito umano nei trovati economici), ma eziandio l'affinità con quanto appartiene alla morale; anzi si lascia di lungo tratto indietro la scienza medesima, la quale in vista del suo disinteresse è la più vicina all'arte: per la semplice ragione che la scienza mira sempre ad un fine estraneo a sé, ed infine deve servire solo come mezzo per una cosa più eccellente (l'arte).

Per quel che concerne in ispecial modo il rapporto tra l'arte e la scienza, hanno entrambe certamente una tendenza così opposta, che se la scienza avesse sciolto per intero il suo compito, come l' ha sempre sciolto l'arte, entrambe dovrebbero coincidere e combinarsi insieme, il che è la prova d' indirizzi totalmente opposti. Infatti, benché la scienza, nella sua più alta funzione, abbia quell'uno e medesimo còmpito che ha l'arte, pure questo còmpito, a cagione della maniera di assolverlo, è per la scienza infinito, cosicché si può dire che l'arte sia l'esemplare della scienza e, dove sia l'arte, debba seguire la scienza, con ciò appunto si può spiegare, perché e fino a qual punto non esista alcun genio nelle scienze: non già che sia per avventura impossibile che un problema scientifico venga risolto genialmente, ma perché lo stesso problema, la cui soluzione può essere trovata dal genio, è anche risolubile meccanicamente, qual è per esempio il sistema newtoniano della gravitazione, il quale potrebb'essere una scoperta geniale, e tale fu realmente nel suo primo scopritore Keplero, ma potrebb'essere anche ugualmente una scoperta interamente scientifica, ciò che è divenuto per opera di Newton. Solo ciò che l'arte produce è possibile unicamente e solamente per opera del genio, perché in ogni problema che l'arte ha risolto, è composta una contradizione infinita. Ciò che la scienza produce, può essere prodotto dal genio, ma non è necessario che lo sia. Esso è e rimane problematico nella scienza cioè si può sempre dire precisamente dove non è, ma non mai dov' è. Ci sono solo pochi indizi, per poter argomentare la presenza del genio nelle scienze (che si debba argomentarla, lo mostra già una circostanza affatto propria della cosa). Non c' è per es. di sicuro, dove un insieme, quale un sistema, nasce parzialmente, e quasi per aggregazione. Si dovrebbe dunque viceversa presupporre il genio, lì dove manifestamente l' idea del tutto ha preceduto le singole parti. Infatti, poiché l' idea del complesso non può riuscire evidente se non per lo svilupparsi ch'essa fa nelle singole parti,

e poiché alla lor volta le singole parti non sono possibili se non mediante l' idea dell' insieme, pare che qui ci sia una contradizione, la quale è possibile solo per un atto del genio, cioè per una coincidenza inattesa dell'attività incosciente e della conscia. Un altro segno per indovinare il genio nelle scienze si avrebbe, se alcuno dicesse o affermasse cose, il cui significato gli sarebbe affatto impossibile penetrare, o per il tempo in cui è vissuto, o per le sue espressioni d'altre volte, dove pertanto egli ha pronunziato visibilmente con coscienza qualche cosa che solo inconsciamente avrebbe potuto pronunziare. Ma che anche tali segni congetturali possano riuscire fallaci, si potrebbe assai facilmente mostrare in varie guise.

Il genio si diparte in ciò da quanto è semplice talento o abilità, che per opera di esso è risolta una contradizione, la quale non sarebbe assolutamente e in nessun altro modo risolubile. In ogni produrre, anche nel più comune ed ordinario, un'attività incosciente coopera con quella cosciente; ma solo un produrre, la cui condizione era un infinito contrario tra le due attività, è un produrre estetico e possibile soltanto per opera del genio.

3. *Corollario.*

Dopoché abbiam dedotto l'essenza e il carattere del prodotto artistico con quella compiutezza ch'era necessaria allo scopo della presente ricerca, non ci resta altro che indicare il rapporto in cui la filosofia dell'arte sta coll' intero sistema della filosofia in generale.

1°) Tutta la filosofia muove e dee muovere da un principio, che, come l'assolutamente Identico, è semplicemente non obbiettivo. Ora in che modo questo assoluto Non-obiettivo ha pur da essere richiamato alla coscienza ed inteso, il che è necessario come condizione per intendere tutta la filosofia? Che mediante i concetti possa così poco venir compreso come rappresentato, non fa bisogno di provarlo. Dunque non rimane altro se non che esso venga rappresentato in una intuizione immediata, la quale però a sua volta è altresì incomprensibile, e, poiché il suo obbietto ha da essere qualcosa di non-obbiettivo, pare anzi contradittoria in se stessa. Ma se pur ci fosse una tale intuizione, avente come obbiettivo l'assolutamente identico e in sé né subbiettivo né obbiettivo, e se mediante questa intuizione, che non può essere altro che intellettuale, potessimo richiamarci all'esperienza immediata; in che modo ora quest'attività può ridivenire obbiettiva, cioè come mai si può metter fuori dubbio che essa non poggi su di un' illusione puramente subbiettiva, se di quell' intuizione non c' è un'obbiettività generale e riconosciuta da tutti gli uomini? Quest'obbiettività della intuizione intellettuale, generalmente riconosciuta, e siffatta da non potersi in alcun modo negare, è l'arte stessa. Infatti l' intuizione estetica appunto è l' intuizione

intellettuale divenuta obbiettiva. Soltanto l'opera d'arte mi riflette ciò che da null'altro si può riflettere. Quell'assoluto Identico, che si è già separato nell' Io; quello che il filosofo adunque fa già separare nel primo atto della coscienza, è, inaccessibile altrimenti ad ogni intuizione, irradiato per il miracolo dell'arte dai suoi prodotti.

Ma non solo il primo principio della filosofia e la prima intuizione da cui essa muove, bensì anche tutto il meccanismo, che la filosofia deduce e su cui essa medesima riposa, diviene obbiettivo unicamente per mezzo della produzione estetica.

La filosofia esce da un infinito sdoppiamento di attività opposte; ma sul medesimo sdoppiamento si fonda anche ogni produzione estetica, e quello vien tolto interamente da ogni singola rappresentazione di arte. Che cosa è ora quel meraviglioso potere, col quale, secondo l'affermazione del filosofo; si toglie un infinito contrasto nell' intuizione produttiva? Noi finora non abbiamo potuto rendere interamente comprensibile questo meccanismo, perché solo il potere dell'arte è quello che può svelarlo interamente. Quel potere produttivo è il medesimo di quello per cui anche all'arte riesce l' impossibile, cioè togliere un'opposizione infinita in un prodotto finito. La facoltà poetica è ciò che nella prima potenza è l' intuizione originaria; e viceversa, la solo intuizione produttiva, che si ripete nella più alta potenza, è ciò che noi chiamiamo facoltà poetica. Uno — e medesimo è quel che è attivo in entrambe, l'unico elemento per mezzo di cui siamo capaci di pensare e di comprendere anche il contradittorio, — la forza immaginativa. Sono dunque ancora prodotti di una e medesima attività, quanto a noi di là dalla Scienza apparisce come mondo reale, di qua dalla coscienza come mondo ideale, o dell'arte. Ma precisamente questo, che, in condizioni genetiche del resto affatto uguali, l'origine dell'uno si trovi al di là, quella dell'altro al di qua della coscienza, fa l'eterna e incancellabile differenza tra i due.

Infatti, sebbene il mondo reale esca tutto dalla stessa opposizione originaria, da cui deve uscire anche il mondo dell'arte, il quale va similmente pensato come un gran tutto, e non rappresenta in tutti i singoli suoi prodotti se non l'uno infinito, pure quell'opposizione di là dalla coscienza è infinita solo nel senso, che un infinito sia rappresentato per mezzo del mondo obbiettivo come complesso, ma non mai per mezzo del singolo obbietto, mentre quell'opposizione è infinita per l'arte in relazione ad ogni singolo obbietto, ed ogni singolo prodotto di essa rappresenta l' infinito. Poiché se la produzione estetica nasce dalla libertà, e se appunto per la libertà quel contrasto fra l'attività cosciente e l' inconscia è assoluto, non vi è propriamente che una sola opera d'arte assoluta, la quale può bensì esistere in diversissimi esemplari, ma è tuttavia una, quando pure non dovesse esistere

ancora nella forma originaria. A questa veduta non si può fare il rimprovero, che con lei non possa coesistere la grande larghezza che si esercita col predicato dell'opera d'arte. Non vi è opera d'arte che immediatamente o almeno per riflesso non rappresenti un infinito. Chiameremo per es. opere d'arte anche quelle poesie, che per la loro natura esprimono soltanto il singolo e il subiettivo ? Allora dovremo ornare di questo nome anche ogni epigramma, che non registra, se non una sensazione momentanea, un' impressione attuale, mentre i grandi maestri, che in tali forme poetiche si sono esercitati, cercarono di raggiungere l'obbiettività solo coll' insieme delle loro poesie, e se ne servirono come di mezzi per rappresentare e riprercuotere attraverso molteplici specchi tutta una vita infinita.

2º) Se l' intuizione estetica non è se non la trascendentale divenuta obbiettiva, s' intende di per sé che l'arte sia l'unico vero ed eterno organo e documento insieme della filosofia, il quale sempre e con novità incessante attesta quel che la filosofia non può rappresentare esternamente, cioè l' inconscio nell'operare e nel produrre, e la sua originaria identità col cosciente. Appunto perciò l'arte è per il filosofo quanto vi ha di più alto, perché essa gli apre quasi il santuario, dove quello che nella natura e nella storia è separato, e quello che nella vita e nell'azione, come nel pensiero, deve fuggire sé eternamente. La veduta, che artisticamente si fa della natura il filosofo, è per l'arte la originaria e naturale. Ciò che noi chiamiamo natura è un poema chiuso in caratteri misteriosi e mirabili. Ma se l'enigma si potesse svelare, noi vi conosceremmo l'odissea dello spirito, il quale, per mirabile illusione, cercando sé stesso, fugge se stesso; poiché si mostra attraverso il mondo sensibile solo come il senso attraverso le parole, solo come, attraverso una nebbia sottile, quella terra della fantasia, alla quale miriamo. Ogni splendido quadro nasce quasi per il fatto, che si toglie quella muraglia invisibile che divide il mondo reale dall' ideale, e non è se non l'apertura, attraverso la quale appaiono nel loro pieno rilievo le forme e le regioni di quel mondo della fantasia, il quale traluce solo imperfettamente attraverso quello reale. La natura per l'artista è non più di quello che è per il filosofo, cioè solo il mondo ideale che apparisce tra continue limitazioni, o solo il riflesso imperfetto di un mondo, che esiste, non fuori di lui, ma in lui.

Donde poi venga questa parentela della filosofia e dell'arte nonostante l'opposizione tra l'una e l'altra, è una domanda a cui si è già sufficientemente risposto con quanto precede.

Conchiudiamo pertanto con la seguente osservazione. — Un sistema è compiuto, quando è stato ricondotto al suo punto di partenza. Ma questo precisamente è il caso del nostro sistema. Poiché appunto quel principio originario di ogni armonia tra il subbiettivo e l'obbiettivo, che nella sua

originaria identità poteva esser rappresentato solo per mezzo dell' intuizione intellettuale, è quello che, mediante l'opera d'arte, è stato tratto interamente fuori del subbiettivo ed è divenuto pienamente obbiettivo, di maniera che noi abbiamo condotto a poco a poco il nostro obbietto, l' Io stesso, fino a quel punto, in cui eravamo quando incominciammo a filosofare.

Ora se l'arte sola è quella, a cui riesca di rendere obbiettivo con valore universale quanto il filosofo non può rappresentare che subbiettivamente, è da aspettarsi, per tirare ancora questa conclusione, che la filosofia, com' è stata prodotta e nutrita dalla poesia nell' infanzia del sapere, e con essa tutte le scienze, che per mezzo suo vengono recate alla perfezione, una volta giunte alla loro pienezza, come altrettanti numi ritorneranno a quell'universale oceano della poesia da cui erano uscite. Quale poi sarà l' intermediario del ritorno della scienza alla poesia, non è difficile dirlo in modo generale, essendo un tal intermediario esistito nella mitologia, prima che questa separazione, la quale sembra adesso inconciliabile, sia avvenuta. Ma come possa nascere una nuova mitologia, che non sia creazione del poeta singolo, bensì di una nuova stirpe, che quasi rappresenti un solo poeta, è un problema la cui soluzione si deve attendere solo dai futuri destini del mondo e dal corso ulteriore della storia.

(Dalla trad. M. Losacco, Bari, Laterza, 1908, pp. 292-311).

2. *L'ARTE PRIMO MOMENTO DELLO SPIRITO ASSOLUTO*

G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, §§ 556-63

§ 556.

La forma di questo sapere è, in quanto immediata (il momento della finità dell'arte), da una parte un dirompersi in un'opera di esistenza esterna e comune, nel soggetto che produce l'opera e in quello che la contempla e l'adora; dall'altra parte, essa è l' intuizione concreta e la rappresentazione dello spirito assoluto in sé come nell' ideale; — della forma concreta, nata dallo spirito soggettivo, nella quale l' immediatezza naturale è soltanto segno dell' idea, per la cui espressione è così trasfigurata mediante lo spirito formatore, che la forma non mostra altro in lei fuori dell' idea. Tale è la forma della bellezza.

§ 557.

L'esteriorità sensibile nel bello, la forma dell' immediatezza come tale, è insieme determinatezza di contenuto; e il Dio ha in sé, insieme con la sua determinazione spirituale, ancora la determinazione di un elemento

naturale o dell'esistenza. — Egli contiene la cosiddetta unità della natura e dello spirito — cioè quella immediata, la forma dell' intuizione — non già l'unità spirituale, nella quale il naturale darebbe posto soltanto come qualcosa d' ideale e di superato, e il contenuto spirituale sarebbe in relazione solo con sé stesso. Non è lo spirito assoluto, che ha luogo in questa coscienza. Nel rispetto soggettivo, la comunità è bensì comunità morale, perché essa sa la sua essenza come spirituale, e la sua autocoscienza e realtà sono elevate alla libertà sostanziale. Ma, così immediata come è, la libertà del soggetto è solamente costume, senza la riflessione infinita in sé, senza l' interiorità soggettiva della coscienza. Anche in tal guisa sono determinati, nell'ulteriore svolgimento, la devozione e il culto della religione dell'arte bella.

§ 558.

L'arte non solo ha d'uopo, per le intuizioni che essa deve produrre, di un materiale esterno e dato (a cui appartengono anche le immagini e rappresentazioni soggettive); ma, per l'espressione del contenuto spirituale, ha d'uopo anche delle forme naturali date; secondo il significato di esse che l'arte deve divinare e possedere. Tra le figurazioni, quella umana è la più alta e verace, perché solo in essa lo spirito può avere la sua corporeità e quindi la sua espressione intuibile.

Si liquida per tal modo il principio dell' imitazione della natura nell'arte, circa la quale non è possibile nessuna intesa con un contrasto così astratto; finché l'elemento naturale è preso solo nella sua esteriorità, e non già come forma naturale significativa dello spirito, caratteristica, ricca di senso.

§ 559.

Lo spirito assoluto non può essere esplicato in tale individualità di figurazione. Lo spirito dell'arte bella è perciò un limitato spirito di popolo; la cui universalità, che è in sé, quando si procede all'ulteriore determinazione della sua ricchezza, si fraziona in un indeterminato politeismo. Con la limitatezza essenziale del suo contenuto, la bellezza in genere non perviene se non all' intuizione, o all' immagine compenetrata dalla spiritualità, — vale a dire, a qualcosa di formale; cosicché il contenuto del pensiero o la rappresentazione, come anche la materia che esso adopera per la sua configurazione, può essere della specie più diversa, e anche della specie più inessenziale; e tuttavia l'opera sarà qualcosa di bello ed un'opera d'arte.

§ 560.

L'unilateralità dell' immediatezza nell' ideale contiene (§ 556) l'unilateralità opposta: che cioè esso è qualcosa di fatto dall'artista. Il soggetto

è l'elemento formale dell'attività; e l'opera d'arte è solo allora l'espressione di Dio, quando non vi ha in essa segno alcuno di particolarità soggettiva, ma il contenuto dello spirito che vi è dentro vien concepito e generato senza miscuglio e incontaminato dall'accidentalità di quella particolarità. Ma, poiché la libertà procede solo fino al pensiero, l'attività riempita con questo contenuto immanente, l'ispirazione dell'artista, è, come una forza a lui estranea, un pathos non libero: il produrre ha la forma dell'immediatezza naturale; spetta al genio come a soggetto particolare — ed è insieme un lavoro che ha da fare con l'intelligenza tecnica e con le esteriorità meccaniche. L'opera d'arte è perciò altresì opera del libero arbitrio, e l'artista è il padrone del Dio.

§ 561.

In quell'invasamento o ispirazione la conciliazione appare nel suo inizio, di guisa che essa si compie immediatamente nell'autocoscienza soggettiva, la quale è per tal modo sicura di sé e lieta, senza profondità e senza coscienza della sua opposizione verso l'essenza, che è in sé e per sé. Di là dalla perfezione della bellezza — che ha luogo per siffatta conciliazione, nell'arte classica — sta l'arte del sublime, la simbolica, in cui non si è ancora trovata la forma adeguata all'idea, anzi il pensiero vien rappresentato come oltrepassante la forma e lottante con questa, quasi atteggiamento negativo rispetto alla forma, nella quale insieme si sforza d'imprimersi. Il significato, il contenuto mostra appunto con ciò di non avere ancora raggiunta la forma infinita, di non sapere, di non essere ancora consapevole, come spirito libero. Il contenuto è soltanto come il Dio astratto del pensiero puro o una tendenza verso di lui, uno sforzo che senza posa e inconciliato, si getta in tutte le forme, non riuscendo a trovare il suo fine.

§ 562.

Ma l'altro modo dell'inadeguatezza dell'idea e della figurazione è, che la forma infinita, la soggettività, non è, come nel primo estremo, soltanto personalità superficiale, ma è la massima intimità, e Dio vien saputo non in quanto cerca soltanto la sua figura o si soddisfa in quella esterna, ma in quanto trova sé in sé, e quindi solo nell'elemento spirituale si dà la sua forma adeguata. Così l'arte — romantica — rinunzia a mostrarlo come tale nella figurazione esterna e per mezzo della bellezza: essa lo rappresenta come quello che condiscende soltanto all'apparizione e rappresenta il divino come intimità nell'esteriorità, il quale anche si sottrae a questa, onde l'esteriorità può qui apparire come accidentale verso il suo significato.

La filosofia della religione deve scoprire la necessità logica nel progresso

delle determinazioni dell'essenza, conosciuta in quanto assoluto; a quali determinazioni corrisponda dapprima la guisa del culto; come, inoltre, l'autocoscienza mondana, la coscienza di ciò che sia la suprema determinazione dell'uomo, e quindi la natura dell'eticità di un popolo, il principio del suo diritto, della sua libertà reale e della sua costituzione, nonché della sua arte e scienza, corrispondano al principio che costituisce la sostanza di una religione. Che tutti questi momenti della realtà di un popolo costituiscano una totalità sistematica, e un unico spirito li produca ed informi, questa veduta giace a fondamento dell'altra, che la storia delle religioni coincide con la storia del mondo.

Circa la stretta connessione dell'arte con le religioni è da fare più in particolare l'osservazione, che l'arte bella può appartenere solo a quelle religioni, delle quali è principio la spiritualità concreta divenuta libera in sé ma non ancora assoluta. Nelle religioni, nelle quali l' idea non è ancora rivelata e saputa nella sua libera determinatezza, ben si fa sentire il bisogno dell'arte per presentare alla coscienza in forma intuitiva e fantastica la rappresentazione dell'essenza; anzi l'arte è perfino l'unico organo per cui il contenuto astratto, non chiaro in sé e misto di elementi naturali e spirituali, può sforzarsi di giungere alla coscienza. Ma quest'arte è manchevole: avendo essa un contenuto così manchevole, tale è anche la forma; giacché quello è manchevole per non avere immanente in se stesso la forma. La rappresentazione ha una certa mancanza di gusto e di anima, giacché l' interno stesso è ancora privo di anima, epperò non ha il potere di compenetrare l'esterno liberamente, convertendolo in significato e forma. L'arte bella, per contrario, ha per condizione l'autocoscienza dello spirito libero; e quindi la coscienza della dipendenza dall'elemento sensibile e meramente naturale rispetto allo spirito: essa fa dell'elemento naturale nient'altro che un'espressione dello spirito, che è la forma interna la quale manifesta solo se stessa. A ciò si collega la considerazione ulteriore e più alta, che l'apparire dell'arte annunzia la fine di una religione, la quale sia ancora legata all'esteriorità sensibile. Nel tempo stesso che sembra dare alla religione la sua massima trasfigurazione, espressione e splendore, l'arte la solleva di sopra della sua limitatezza. Il genio dell'artista e lo spettatore, nella sublime divinità la cui espressione è raggiunta dall'opera d'arte, si trovano in pace con loro stessi, soddisfatti e liberati; l' intuizione e la coscienza dello spirito libero è ottenuta e garantita. L'arte bella ha fornito, da parte sua, il medesimo che la filosofia — la purificazione dello spirito dalla servitù. Quella religione, nella quale si genera il bisogno dell'arte bella, appunto perché vi si genera, ha a suo principio un di là, che è privo di pensiero ed è sensibile: le immagini adorate con devozione sono idoli brutti, in quanto talismani miracolosi che

si riferiscono a una oggettività che è di là ed è vuota di spirito; e reliquie ed ossa rendono il medesimo, o anche miglior servigio, di quelle immagini. Ma l'arte bella è soltanto un grado della liberazione, non già la somma liberazione. La vera oggettività che si ha solo nell'elemento del pensiero — l'elemento nel quale soltanto il puro spirito è per lo spirito, e la liberazione si accompagna con la reverenza — fa difetto anche nel bello sensibile dell'opera d'arte; e ancor più in quella sensibilità esteriore non è bella.

§ 563.

L'arte bella (come la religione che le è peculiare) ha il suo futuro nella religione vera. Il contenuto limitato dell' idea trapassa in sé e per sé nella universalità, che è identica con la forma infinita; — l' intuizione, il sapere immediato, legato alla sensibilità, trapassa nel sapere che si media in sé, in un'esistenza che è essa stessa il sapere, nella rivelazione. Cosicché il contenuto dell' idea ha a suo principio la determinazione dell' intelligenza libera; e, come spirito assoluto, è per lo spirito.

(Dalla trad. B. Croce, Bari, Laterza, 3ª ed. 1951, pp. 504-10).

3. *ARTE E RELIGIONE*

G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, VII B

A. *L'opera d'arte astratta.*

La prima opera d'arte, come quella che è immediata, è astratta e singola. Da parte sua, essa ha da muoversi dalla guisa immediata e oggettiva verso l'autocoscienza, come d'altra parte questa per sé nel culto procede a togliere la distinzione che si dà prima verso il suo spirito e a produrre con ciò l'opera d'arte in lei stessa avvivata.

1. [*L' immagine degli dèi*]. La prima guisa nella quale lo spirito artistico più allontana l'una dall'altra la sua figura e la sua coscienza attiva, è l' immediata: che cioè la figura è là come cosa. — Essa si disgrega in lei nella distinzione della singolarità che ha in lei la figura dello *Stesso*, e dell'universalità che rappresenta l'essenza inorganica in relazione alla figura come ambiente e ricettacolo di quell'essenza stessa. Questa figura, con l' innalzamento dell' intiero nel puro concetto, raggiunge la sua forma pura, quella appropriata allo spirito. Essa non è né il cristallo intellettualistico che alberga il *mortuum* o viene illuminato dall'anima esteriore, né la miscela

iniziantesi dalla pianta, di forme della natura e del pensiero, l'attività del quale è qui ancora una imitazione. Anzi il concetto elimina ciò che dalla radice, dai rami e dalle foglie ancora aderisce alle forme, e le purifica a immagini dove la rettilinearità e la superficie piana del cristallo sono elevati a rapporti incommensurabili, così che l'animamento dell'organico viene accolto nella forma astratta dell' intelletto e nello stesso tempo viene ottenuta per l' intelletto l'essenza sua, l' incommensurabilità.

Ma il dio interiore è la pietra nera, tratta fuori dalla dimora animale e compenetrata dalla luce della coscienza. La figura umana cancella l'animalità ond'era mista; la bestia è per il dio solo una veste fortuita; essa procede accanto alla sua vera figura e non vale niente per se stessa ma è abbassata a significato di un Altro, a mero segno. La figura del dio cancella proprio con ciò in lei stessa anche l' indigenza delle condizioni naturali dell'esistenza animale, e accenna alle interiori disposizioni della vita organica disciolte nella loro superficie e soltanto a questa appartenenti. — Ma l'essenza del dio è l'unità dell'esserci universale della natura e dello spirito autocosciente che nella sua effettualità appare di contro a quello. Mentre è da prima una figura singola, il suo esserci è uno degli elementi della natura, come la sua autocosciente effettualità è un singolo spirito nazionale. Ma quell'esserci è in questa unità l'elemento riflesso nello spirito, la natura rischiarata dal pensiero, unita con la vita autocosciente. La figura degli dèi ha quindi in lei il suo elemento naturale come un tolto, come un oscuro ricordo. L'essenza caotica e la confusa lotta del libero esserci degli elementi, il regno antietico dei Titani, sono vinti e respinti ai margini dell'effettualità fattasi a sé chiara, nei torbidi confini del mondo che si trova e si acqueta nello spirito. Quelle vecchie divinità nelle quali si particolarizza anzitutto l'essenza luminosa accoppiandosi con la tenebra: il Cielo, la Terra, l' Oceano, il Sole, il Fuoco cieco e tifonico della terra ecc., sono sostituiti da figure che in loro hanno ancor soltanto l'oscura, memore risonanza di quei titani e non sono più esseri naturali, ma chiari spiriti etici dei popoli autocoscienti.

Questa semplice figura ha così sradicato in sé e raccolto in individualità quieta l' inquietudine della singolarizzazione infinita, — sia di lei quale ele-elemento naturale che solo come essenza universale si comporta in modo necessario, mentre nel suo esserci e nel suo movimento si comporta in modo contingente; sia di lei come nazione che, dispersa nelle masse particolari dell'operare e nei punti individuali dell'autocoscienza, ha un esserci dal vario senso e dal vario operare. Le sta perciò di contro il momento dell' inquietudine; di contro a lei, l'essenza, sta l'autocoscienza che come suo punto d'origine null'altro tiene per sé che l'essere l'attività pura. Ciò che appartiene alla sostanza l'artista lo diede tutto all'opera sua; ma nell'opera

sua egli non diede effettualità alcuna a se stesso come individualità determinata; egli poté partecipare all'opera la completezza soltanto privandosi della propria particolarità e astraendo dal corpo per elevarsi a astrazione del puro operare. — In questa prima e immediata produzione non è ancora riunificata la separazione dell'opera e della sua attività autocosciente; l'opera non è quindi per sé l'intiero effettualmente animato, ma è l'intiero soltanto insieme col suo divenire. L'elemento comune dell'opera d'arte, l'esser essa prodotta nella coscienza e fatta da mani umane è il momento del concetto esistente come concetto che le si contrappone. E se questo come artista o come contemplatore è abbastanza disinteressato da dichiarar l'opera d'arte assolutamente animata in lei stessa e da dimenticare sé che opera o che intuisce, deve esser invece tenuto fermo il concetto dello spirito, il quale non può fare a meno del momento d'essere consapevole di sé. Ma questo momento si oppone all'opera perché quel concetto in questa sua prima scissione dà ai due lati le loro astratte determinazioni dell'operare e dell'esser cosa l'un verso l'altro; e il loro ritorno nell'unità, dalla quale essi derivavano, non si è ancora avverato.

L'artista fa dunque esperienza nella sua opera, di non aver prodotto una essenza uguale a lui. In tal guisa torna da essa a lui una consapevolezza: che una moltitudine ammirata la onora come lo spirito che è la sua essenza. Ma questo animamento, restituendogli la sua autocoscienza solo come ammirazione, è piuttosto una confessione fatta all'artista, di non essere alla pari di lui. Ritornandogli come gioiosità in genere, egli non vi trova il dolore del suo formare e del suo produrre, non lo sforzo del suo lavoro. Condannino pure costoro la sua opera o le offrano sacrifici; pongano pure, comunque sia, in essa la loro coscienza; — se essi si mettono con la loro cognizione al di sopra di lei, egli sa quanto la sua operazione valga più del loro comprendere e del loro discorrere; se si mettono al di sotto e in essa riconoscono l'essenza che li domina, egli se ne sta come padrone.

2. [*L'inno*]. L'opera d'arte richiede perciò un altro elemento del suo esserci; il dio richiede un'altra via da questa, ove egli dalla profondità della sua notte creativa decade nell'opposto, nella esteriorità, nella determinazione della cosa incosciente. Questo elemento superiore è il linguaggio, — un esserci che è esistenza immediatamente autocosciente. Nel linguaggio, come la singola autocoscienza *c'è*, così essa è altrettanto immediatamente come un contagio universale. La completa demarcazione dell'esser-per-sé è nello stesso tempo la fluidità e l'unità universalmente partecipata dei molti *Stessi*; è l'anima esistente come anima. Il dio dunque che ha la favella a elemento della propria figura, è l'opera d'arte in lei stessa animata, avente immedia-

tamente nel suo esserci la pura attività che stava di contro a lui, il quale esisteva come cosa. Ovverosia, l'autocoscienza rimane immediatamente presso di sé nell'oggettivarsi della sua essenza. Così essendo nella sua essenza presso se stessa, essa è puro pensare o la devozione, la cui interiorità è nell' inno provvista in pari tempo dell'esserci. Essa contiene in lei la singolarità dell'autocoscienza, e questa singolarità, avvertita, è nello stesso tempo come universale; la devozione accesa in tutti è la corrente spirituale che, nella molteplicità dell'autocoscienza, è cosciente di sé come di un eguale operare di tutti e come di un Essere semplice. Lo spirito, come questa universale autocoscienza di tutti, ha, in una sola unità, tanto la sua pura interiorità, quanto l'essere per altri e l'esser-per-sé dei singoli.

Questo linguaggio si distingue da un altro linguaggio del dio, che non è quello dell'autocoscienza universale. L'*oracolo*, sia del dio delle religioni estetiche, che di quelle precedenti, è la sua prima lingua necessaria; perché nel suo concetto è altrettanto implicito ch'egli è l'essenza della natura come dello spirito, e quindi ha esistenza non solo naturale, ma anche spirituale. In quanto questo momento è insito solo nel suo concetto e non è ancor realizzato nella religione, il linguaggio per l'autocoscienza religiosa è linguaggio di un'autocoscienza estranea. L'autocoscienza tuttora estranea alla sua comunità non *c' è* ancora così, come il suo concetto esige. Lo *Stesso* è il semplice e quindi schiettamente universale esser-per-sé; ma quello che è separato dalla coscienza della comunità è soltanto uno *Stesso* singolo. — Il contenuto di questo proprio e singolo linguaggio resulta dalla determinatezza universale, in cui lo spirito assoluto in genere è posto nella sua religione. — Lo spirito universale nel suo nascere, che non ha ancor reso particolare il proprio esserci, esprime intorno all'essenza delle proposizioni altrettanto semplici e universali, il contenuto sostanziale delle quali è sublime nella sua verità semplice, ma per via di questa universalità appare nello stesso tempo banale all'autocoscienza che si viene ulteriormente formando.

Lo *Stesso* ulteriormente formato, elevantesi all'esser-per-sé, domina il puro *pathos* della sostanza, domina l'oggettività della nascente essenza luminosa; esso sa quella semplicità della verità come l' in-sé-essente che non ha, attraverso un linguaggio estraneo, la forma dell'esserci accidentale; esso sa anzi quella semplicità della verità come la sicura e non scritta legge degli dèi, che vive eterna e della quale nessuno sa quando è apparsa. Come la verità universale rivelata dall'essenza luminosa si è qui ritratta nell' interiore o nell' inferiore ed è quindi sottratta alla forma del fenomeno accidentale, così per contro nella religione dell'arte, avendo la forma del dio assunta la coscienza e, per conseguenza, la singolarità in genere, essa è il linguaggio

proprio del dio il quale è lo spirito della nazione etica, l'oracolo, che sa le particolari faccende di questa e rende noto intorno ad esse ciò che è utile. Ma le verità universali, venendo sapute come l'essente in sé, se le rivendica il pensiero nell'atto del sapere, e il loro non è più un linguaggio a lui estraneo, ma il suo proprio. Come quel saggio dell'antichità cercava nel proprio pensiero che cosa fosse buono e bello, mentre lasciava al demone di sapere il cattivo contenuto accidentale del sapere: se fosse bene per lui praticare questo e quello, o se fosse bene per un suo conoscente d' intraprendere un determinato viaggio o altre cose insignificanti; similmente la coscienza universale desume il sapere di ciò che è accidentale dagli uccelli o dagli alberi o dalla terra che ribolle, i cui fumi tolgono all'autocoscienza il suo potere di riflettere. Perché l'accidentale è l' irriflesso e l'estraneo, e intorno a questo la coscienza etica si lascia anche determinare in guisa irriflessa ed estranea come da un gioco di dadi. Se il singolo si determina per mezzo del suo intelletto e con ponderatezza sceglie ciò che può essergli utile, a questa autodeterminazione sta a fondamento la determinatezza del carattere particolare; questa stessa è l'accidentale; e quel sapere dell' intelletto, che cosa sia utile al singolo, è quindi proprio un sapere come quello di quegli oracoli o della sorte. Soltanto, chi interroga l'oracolo o la sorte esprime con questo atto la disposizione etica dell' indifferenza verso l'accidentale, mentre quello, al contrario, tratta ciò che è accidentale come essenziale interesse del suo pensiero e del suo sapere. Ma superiore ad ambedue è rendere la ponderazione oracolo del fare accidentale, sapendo tuttavia questa azione ponderata come qualcosa di accidentale, a causa del lato per cui essa si rapporta al particolare, e a causa della sua utilitarietà.

Il vero esserci autocosciente dallo spirito raggiunto nel linguaggio che non è la lingua dell'autocoscienza estranea e quindi accidentale, non universale, è l'opera d'arte che prima abbiamo veduta. Essa si contrappone alla cosalità della statua. Come questa è l'esserci quieto, quella è l'esserci dileguante; come in questa l'oggettività fatta libera manca del proprio immediato *Stesso*, così in quella l'oggettività rimane troppo impigliata nello *Stesso*, giunge troppo poco a figurazione e, come il tempo, immediatamente non c' è, mentre c' è.

3. [*Il culto*]. Il movimento di ambi i lati, nel quale la figura divina, mossa nel puro elemento percettivo dell'autocoscienza, e quella quiescente nell'elemento della cosalità abbandonano vicendevolmente la loro determinazione diversa, e nel quale giunge all'esistenza l'unità che è il concetto dell'essenza della figura divina, costituisce il *culto*. Nel culto lo *Stesso* si dà la coscienza della discesa dell'essenza divina dal suo al di là a lui; e questa,

che prima è l' ineffettuale e il solamente oggettivo, consegue con ciò la peculiare effettualità dell'autocoscienza.

Questo concetto del culto è in sé già contenuto e presente nel fluire del canto degli inni. Tale devozione è l' immediato e puro appagamento dello *Stesso* per mezzo di sé medesimo e in sé medesimo. È l'anima purificata che in questa purezza è immediatamente soltanto essenza e con l'essenza fa uno. In grazia della sua astrazione essa non è la coscienza che distingue il proprio oggetto da sé, ed è, quindi, soltanto la notte dell'esserci e il luogo fatto per la sua figura. Il culto astratto innalza perciò lo *Stesso* ad essere questo puro elemento divino. L'anima compie tale purificazione con consapevolezza; tuttavia non è ancora lo *Stesso* che, disceso nelle sue profondità, si sa come il male, anzi è un essente, un'anima che purifica la sua esteriorità, con lavacri, la avvolge in bianche vesti; e conduce la sua interiorità per la via rappresentata dei lavori, delle pene e delle ricompense, per la via della cultura in genere, che si spoglia della particolarità, via per la quale essa riesce alle sedi e alla comunione della beatitudine.

Questo culto è un'attuazione soltanto segreta, cioè soltanto rappresentata, ineffettuale: esso dev'essere azione effettuale; un'azione ineffettuale è in sé contraddittoria. Così la coscienza propriamente detta si eleva alla sua autocoscienza pura. L'essenza ha in lei il valore di un libero oggetto; col culto effettuale questo rientra nello *Stesso*; — e in quanto quell'oggetto nella coscienza ha il valore dell'essenza pura, che sta al di là dell'effettualità, con questa mediazione tale essenza discende dalla sua universalità alla singolarità e si conchiude così con l'effettualità.

L'entrare dei due lati nell'azione si determina così, che per il lato autocosciente in quanto esso è coscienza effettuale, l'essenza si presenta come la natura effettuale; da una parte questa natura appartiene a quella coscienza come suo possesso e proprietà e vale come l'esserci non in sé essente; d'altra parte essa è la sua propria immediata effettualità e singolarità che dalla coscienza stessa viene altrettanto considerata come non essenza e viene tolta. Ma in pari tempo per la sua coscienza pura quella natura esteriore ha il valore opposto, quello cioè di essere l'essenza che è in sé, rispetto alla quale lo *Stesso* sacrifica la sua inessenzialità come, viceversa, sacrifica a se medesimo il lato inessenziale della natura. L'azione è movimento spirituale, perché è bilaterale: toglie cioè l'astrazione dell'essenza a quel modo che la devozione determina l'oggetto e la rende effettuale; ed eleva l'effettuale, a quel modo che l'agente determina l'oggetto e se stesso, alla e nella universalità.

La pratica del culto stesso comincia quindi con la pura offerta di un possedimento che il possessore apparentemente trascura come per lui del tutto inutile o lascia disperdere in fumo. Davanti all'essenza della sua co-

scienza pura egli fa perciò rinuncia del possesso e del diritto di proprietà e di uso dell'essenza, rinuncia alla personalità e al ritorno dell'agire nello *Stesso*, e riflette l'azione piuttosto nell'universale o nell'essenza, che in sé. Ma viceversa va in ciò altrettanto a fondo l'essenza essente. L'animale che viene sacrificato è il segno di una divinità; i frutti che vengono consumati sono Cerere e Bacco stessi viventi; in quello moiono le forze del diritto superiore che ha sangue e vita effettuale; ma in questi le forze del diritto infero che, senza sangue, possiede segreto e astuto potere. — Il sacrificio della sostanza divina appartiene, in quanto agire, al lato autocosciente; affinché questo agire effettuale sia possibile, l'essenza deve già essersi sacrificata in sé. L'essenza ha ciò fatto, dandosi esistenza e facendosi singolo animale e frutto. Questa rinunzia che in tal modo ha già compiuto l'essenza *in sé*, rappresenta nell'esserci e per la coscienza lo *Stesso* agente e sostituisce quell' immediata effettualità dell'essenza con quella più alta, cioè con quella di se stessa. Infatti la sorta unità che è il resultato della tolta singolarità e della separazione di ambo i lati, non è il destino soltanto negativo, ma ha valore positivo. Soltanto all'astratta essenza del mondo infero si fa totale dedizione di ciò che le viene sacrificato, onde si considera distinta dallo *Stesso* come tale la riflessione del possesso e dell'esser-per-sé nell'universale. Ma in pari tempo è questa sola una minima parte; e il sacrificio rimanente è soltanto la distruzione di ciò che non è più usabile, e, meglio, la preparazione di ciò che è stato sacrificato pel banchetto, il cui festino maschera all'azione il suo significato negativo. Chi sacrifica, in quel primo sacrificio si tiene il più, e di questo ciò che è utile al suo godimento. Questo godimento è la potenza negativa che toglie sia l'essenza che la singolarità, ed è nello stesso tempo l'effettualità positiva, dove l'esserci oggettivo dell'essenza è mutato in esserci autocosciente e lo *Stesso* ha la coscienza della sua unità con l'essenza.

Del resto questo culto è bensì un'azione effettuale, ma il suo valore consiste piuttosto soltanto nella devozione; ciò che appartiene a quest'ultima non è prodotto oggettivamente; e parimente il resultato nel godimento rapisce a se stesso il suo esserci. Il culto va perciò oltre, e compensa questa mancanza anzitutto col dare alla sua devozione una sussistenza oggettiva, essendo esso culto il comune o particolare *lavoro* che ciascuno può compiere, lavoro onde si produce il tempio e l'ornamento del dio, per onorarlo. Viene con ciò tolta in parte l'oggettività della statua, perché consacrandogli questi doni e queste opere il lavoratore si rende benevolo il dio e intuisce il suo *Stesso* a lui consono; in parte anche questo operare non è il singolo lavorare dell'artista, anzi questa particolarità è risolta nell'universalità. Non è peraltro il solo onore del dio ad aver luogo, e la benedizione della sua benevolenza non si diffonde solo nella rappresentazione sul lavoratore; ma

il lavoro ha anche il significato inverso rispetto al primo, a quello della rinuncia e dell'onore estraneo. Le abitazioni e gli atrii del dio sono per l'uso dell'uomo; i tesori che vi si conservano sono, in caso di bisogno, i suoi, l'onore di cui quegli gode nel suo ornamento è l'onore del popolo artista e magnanimo. Nel dì della festa esso adorna perfino le sue proprie case, le sue vesti, le sue cerimonie con arredi ornamentali. In tal guisa riceve il compenso pe' suoi doni dalla gratitudine del dio, e le prove della sua benevolenza nella quale esso con lui si legò per mezzo del lavoro; non già nella speranza e in una tardiva effettualità; anzi nel reso onore e nell'offerta dei doni esso ha il godimento immediato della sua propria ricchezza e magnificenza.

B. *L'opera d'arte vivente.*

Quel popolo che nel culto della religione estetica si avvicina al suo dio, è il popolo *etico* che sa il suo Stato e gli atti di esso come la volontà e il compimento di se medesimo. Questo spirito ponentesi di fronte al popolo autocosciente, è perciò non l'essenza luminosa che, priva di *Stesso*, non contiene in sé la certezza dei singoli, ma è piuttosto soltanto la loro essenza universale e la potenza dominatrice nella quale essi dileguano. Il culto della religione di questa essenza semplice priva di figure restituisce quindi ai suoi seguaci soltanto questo in genere: ch'essi sono il popolo del loro dio; egli procura loro soltanto il loro sussistere e la loro sostanza semplice in generale, ma non il loro *Stesso* effettuale, che piuttosto è respinto. Che essi venerano il loro dio come la profondità vuota, non come spirito. Ma d'altro lato, il culto della religione estetica manca di quell'astratta semplicità dell'essenza e quindi della di lei profondità. Ma l'essenza che è immediatamente unificata con lo *Stesso*, è in sé lo spirito e la verità che sa, quantunque non ancora la verità saputa o la verità che sa se stessa nel suo profondo. Poiché dunque l'essenza ha qui in lei lo *Stesso*, la sua apparenza è gradita alla coscienza, e questa riceve nel culto non soltanto la giustificazione generale del suo sussistere, ma anche il suo esserci in lui stesso consapevole; come, per contro, l'essenza (riceve il suo consapevole esserci) non in un popolo reietto la cui sola sostanza viene riconosciuta ed ha effettualità priva di *Stesso*; ma in quel popolo il cui *Stesso* è riconosciuto nella sua sostanza.

Dal culto procede dunque l'autocoscienza appagata nella sua essenza, e l'entrare del dio in essa come nella propria dimora. Questa dimora è per sé la notte della sostanza o la pura individualità di essa, ma non più la tesa individualità dell'artista, non ancora riconciliatasi con la sua essenza nell'atto di divenire oggettiva, ma la notte appagata che, di nulla manchevole, ha in lei il suo *pathos*, perché ritorna indietro dalla intuizione, dalla tolta og-

gettività. Questo *pathos* è per sé l'essenza aurorale, la quale peraltro è ormai tramontata in sé ed ha in lei stessa il suo tramonto, l'autocoscienza e quindi esserci ed effettualità. Essa ha qui percorso il movimento della sua effettuazione. Discendendo dalla sua pura essenzialità verso una potenza naturale oggettiva e verso le sue manifestazioni, essa è un esserci per l'Altro, per lo *Stesso*, dal quale viene consumata. L'essenza calma della natura priva di *Stesso* attinge nel proprio frutto il grado in cui la natura, preparando se stessa per esser poi digerita, si offre alla vita svolgentesi nell'elemento dello *Stesso*; nell'utilità del poter esser mangiata e bevuta essa raggiunge la sua più alta perfezione; in quest'atto infatti, essa è la possibilità di un'esistenza superiore, e tocca i confini dell'esistenza spirituale; — elevandosi in parte fino a sostanza silenziosamente possente, in parte tuttavia fino a fermentazione spirituale, lo spirito della terra nella sua metamorfosi è prosperato là fino al principio femminile del nutrimento, qui fino al principio maschile della forza autoimpulsiva dell'esistenza autocosciente.

In questo godimento si rivela dunque che cosa sia quell'essenza luminosa che sorge; esso è il *mistero* di quell'essenza. Ché l'elemento mistico non è il celarsi di un segreto né è ignoranza, ma consiste in ciò: che lo *Stesso* si sa *unum atque idem* con l'essenza, e questa è dunque rivelata. Soltanto lo *Stesso* è a sé palese; ossia, ciò che è palese, lo è soltanto nell' immediata certezza di sé. Ma mediante il culto in quest'ultima è stata posta l'essenza semplice; questa, come cosa usabile, ha non soltanto l'esserci che si vede, si sente, si odora, si gusta, ma è anche oggetto di desiderio e mediante il godimento effettuale diviene una cosa sola con lo *Stesso*, e quindi completamente disvelata ad esso e ad esso manifesta. Ciò che si dice essere palese alla ragione, al cuore, è, nel fatto, ancor segreto, mancando ancora l'effettuale certezza dell'esserci immediato, sia quella oggettiva, sia quella che gode, la quale peraltro, nella religione, non è soltanto quella priva di pensiero e immediata, ma in pari tempo quella che ha il puro sapere dello *Stesso*.

Ciò che così mediante il culto è divenuto palese allo spirito autocosciente in lui stesso, è l'essenza semplice come il movimento per cui, da una parte, assurge dalla sua notte occulta alla coscienza per esserne la tacita sostanza nutriente, mentre dall'altra, si perde di nuovo nella notte infera, nello *Stesso*, per indugiare sulla terra sol con tacita nostalgia materna. Ma lo schietto impulso è l'essenza della luce nascente dai molti nomi ed è la sua rigogliosa vita che dimessa a sua volta del suo astratto essere, si è da prima raccolta nell'esserci oggettivo del frutto, poi, donandosi tutta all'autocoscienza, consegue in essa l'effettualità propriamente detta, e che ora si aggira come una orda di donne trasognate, — orgia indomita della natura in figura autocosciente.

Tuttora peraltro all'autocoscienza si adombra soltanto quello spirito assoluto che è quest'essenza semplice e non quello che è come spirito in lui stesso; ovvero si adombra soltanto lo spirito *immediato*, lo spirito della natura. Perciò la sua vita autocosciente è soltanto il mistero del pane e del vino, il mistero di Cerere e di Bacco, non degli altri dèi, degli dèi davvero superiori. l' individualità dei quali chiude in sé come momento essenziale l'autocoscienza come tale. E dunque all'autocoscienza non si è ancor sacrificato lo spirito autocosciente, e il mistero del pane e del vino non è ancora mistero della carne e del sangue.

Questa straripante ebrezza del dio deve acquetarsi facendosi oggetto, e l'entusiasmo non pervenuto a coscienza deve produrre un'opera che gli si fa di contro come un'opera altrettanto perfetta, a quel modo che all'entusiasmo dell'artista già rammentato, si fa di contro la statua; ma non come uno *Stesso* in sé privo di vita, sibbene come uno *Stesso* vivente. Un simile culto è la festa che l'uomo dà a sé in proprio onore, senza tuttavia porre in tal culto il significato dell'essere assoluto, poiché solo l'essenza gli è manifesta, non ancora lo spirito; non gli è manifesta come essenza tale che assume *essenzialmente* figura umana. Ma questo culto pone il fondamento per tale rivelazione e ne discevera uno per uno i momenti. Qui il momento astratto della vivente corporeità dell'essenza, come prima l'unità di ambedue in fantasticheria incosciente. L'uomo pone quindi al posto della statua se medesimo come figura elaborata e indirizzata a movimento completamente libero, allo stesso modo che quella la completamente libera calma. Se ciascun singolo sa presentarsi almeno come portatore di face, al di sopra di essi uno si leva che è il movimento fatto figura, la levigata elaborazione e la fluida forza di ogni membro, — animata, vivente opera d'arte, la quale alla sua bellezza accoppia il vigore, e a cui tocca come premio della sua forza l'ornamento col quale si onorava la statua, nonché l'onore di essere, fra il suo popolo, invece del dio di pietra, la più alta rappresentazione corporea della loro essenza.

In ambedue le rappresentazioni, che testé si produssero, è presente l'unità dell'autocoscienza e dell'essenza spirituale, ma tuttora manca loro l'equilibrio. Nell'entusiasmo bacchico lo *Stesso* è fuori di sé; ma nella bella corporeità è fuori di sé l'essenza spirituale. Quella ottusità della coscienza e il suo selvaggio balbettare devono venir accolti nel chiaro esserci della corporeità, e la chiarezza priva di spirito peculiare della corporeità deve venir accolta nell' interiorità dell'entusiasmo bacchico. L'elemento perfetto in cui l' interiorità è così esteriore come l'esteriorità è interiore, è ancora una volta il *linguaggio*; ma non quello dell'oracolo del tutto accidentale e singolo nel suo contenuto, né l' inno che resta al sentimento e loda solo il singolo iddio,

né l' insensato balbettare della furia bacchica. Anzi il linguaggio ha raggiunto il suo contenuto chiaro e universale; — il suo contenuto *chiaro*, perché l'artista dal primo entusiasmo interamente sostanziale si è foggiato a forma che in ogni suo moto è esistenza propria, estendente la cerchia della sua vita e penetrata di anima autocosciente; — il suo contenuto *universale*, perché in quella festa, che è l'onore dell'uomo, dilegua l'unilateralità delle statue, le quali contengono soltanto uno spirito nazionale, un carattere determinato della divinità. Il bel ginnasta è sì l'onore del suo popolo particolare; ma è una singolarità corporea ove sono tramontati il dettagliato e rigoroso significato e l' intimo carattere dello spirito che sostiene la vita particolare, le disposizioni, i bisogni e la vita del suo popolo. In questa alienazione a piena corporeità lo spirito ha deposto le particolari impressioni e risonanze della natura che in sé racchiudeva come l'effettuale spirito della nazione. Perciò in lui la sua nazione è consapevole non più della sua particolarità; ma piuttosto della deposizione di essa, e della universalità della sua esistenza umana.

C. *L'opera d'arte spirituale.*

Gli spiriti nazionali i quali divengono coscienti della figura della loro essenza in un particolare animale, confluiscono in uno spirito unico; così i particolari e belli spiriti nazionali si unificano in un *Pantheon*, il cui elemento e domicilio è il linguaggio. L' intuizione pura di se stesso come umanità universale ha nell'effettualità dello spirito nazionale questa forma: che esso si fonde con gli altri, con i quali per natura forma una nazione in una comune impresa, e forma per questa opera un solo popolo e quindi un solo cielo. — Questa universalità alla quale lo spirito giunge nella sua esistenza è tuttavia soltanto quella prima che si inizia dall' individualità etica, non ne ha ancor superato l' immediatezza, né ha formato di codeste popolazioni uno *Stato*. L'eticità dell'effettuale spirito di una nazione si fonda in parte sulla immediata fiducia dei singoli verso l' intiero del loro popolo, in parte sulla partecipazione immediata che tutti, nonostante la diversità delle classi, prendono alle decisioni e alle azioni del governo. Nella unificazione, anzitutto non a ordine permanente, ma soltanto ad azione comune, si mette provvisoriamente da parte quella libertà di partecipazione di tutti e di ciascuno. Questa prima comunanza è quindi più una riunione di individualità, che il dominio del pensiero astratto, il quale defrauderebbe i singoli della loro autocosciente partecipazione alla volontà e alla operazione dell' intiero.

1. [*L'epos.* (α) *Il suo mondo etico*]. La riunione degli spiriti nazionali costituisce un circolo di figure che ora abbraccia l' intera natura come l' in-

tero mondo etico. Anch'essi stanno sotto il supremo *comando* più dell'uno, che sotto la sua suprema *signoria*. Per sé essi sono le universali sostanze di ciò che l'essenza autocosciente è e fa in sé. Ma questa costituisce la forza e anzitutto almeno il centro intorno al quale si adoperano quelle essenze universali, il punto che ora soltanto sembra unire accidentalmente i loro negozi. Ma il ritorno dell'essenza divina nell'autocoscienza è ciò che già contiene la ragione ond'essa forma il centro per quelle forze divine, e nasconde anzitutto l'essenziale unità sotto la forma di un amichevole rapporto esteriore di ambedue i mondi.

La stessa universalità che conviene a questo contenuto, ha necessariamente anche la forma della coscienza, forma in cui esso appare. Non è più il fare effettuale del culto; è un fare che non è ancora innalzato al concetto, ma soltanto alla rappresentazione, nella congiunzione sintetica dell'esserci autocosciente e dell'esserci esteriore. L'esserci di questa rappresentazione, il linguaggio, è il primo linguaggio, l'epos come tale, che contiene il contenuto universale almeno come completezza del mondo, sebbene non come universalità del pensiero. L'aedo è il singolo e l'effettuale, dal quale, come soggetto di questo mondo, vien prodotto e portato. Il suo *pathos* non è il torpido potere della natura, ma Mnemosine, il senso desto e la interiorità *divenuta*, il ricordo dell'essenza per lo innanzi immediata. Egli è l'organo che nel suo contenuto dilegua; non il suo proprio *Stesso* è quello che conta, ma la sua musa, il suo canto universale. Ma ciò che in effetto è presente, è il sillogismo in cui l'estremo dell'universalità, il mondo degli dèi, attraverso il medio della particolarità è connesso con la singolarità, l'aedo. Il medio è il popolo nei suoi eroi, i quali sono singoli uomini come l'aedo, ma solo rappresentati, epperò in pari tempo universali, come il libero estremo dell'universalità, gli dèi.

[(β) *Gli uomini e gli dèi*]. In questo epos dunque si rappresenta in generale alla coscienza ciò che nel culto si attua in sé: il rapporto del divino all'uomo. Il contenuto è un'azione dell'essenza conscia di se stessa. L'agire disturba la quiete della sostanza, ed eccita l'essenza, onde la sua semplicità si dirompe e si dischiude nel mondo svariato delle forze naturali ed etiche. L'azione è la lesione della terra quieta: la fossa, che, animata dal sangue, evoca gli spiriti dipartiti i quali, assetati di vita, la conseguono nell'operare dell'autocoscienza. Il negozio a cui rivolgesi l'universale operare, viene ad avere i due lati: quello dello *Stesso*: — venir cioè compiuto da un insieme di popoli effettuali e dalle individualità che stanno alla loro testa; e quello universale: — venir compiuto dalle loro potenze sostanziali. Ma precedentemente il rapporto di ambedue si è determinato in modo da essere il colle-

gamento sintetico dell'universale e del singolo, ossia il rappresentare. Da tale determinatezza dipende il giudizio su questo mondo. — La relazione di quei due lati è perciò una mescolanza che divide in modo inconseguente l'unità del fare e rimanda superfluamente l'azione da un lato all'altro. Le forze universali hanno in loro la figura dell' individualità, e quindi il principio dell'azione; il loro operare appare perciò come un operare altrettanto libero e da esse derivante, quanto quello degli uomini. Gli dèi e gli uomini hanno dunque fatto proprio la stessa cosa. La serietà di quelle potenze è dunque una ridicola superfluità, poiché nel fatto esse sono la forza dell' individualità agente, e lo sforzo e il lavoro di questa è una fatica altrettanto inutile, perché quelle guidano tutto. — Gli affannati mortali che sono il nulla, sono in pari tempo il possente *Stesso* che si assoggetta le essenze universali, viola gli dèi e procura loro, in genere, l'effettualità e un interesse dell'agire, come, viceversa, queste impotenti universalità che si nutrono dei doni degli uomini e che solo per mezzo loro hanno qualcosa da fare, sono l'essenza naturale e la materia di ogni avvenimento, sono parimenti la materia etica e il *pathos* dell'operare. Se le loro nature elementari vengono portate a effettualità e a rapporto fattivo soltanto mediante il libero *Stesso* dell' individualità, essi sono altrettanto l'universale che si sottrae a questo collegamento, rimane senza restrizione nella sua determinazione e, mediante l' incoercibile elasticità della sua unità, estingue la puntualità dell'elemento attivo e le sue figurazioni, si mantiene puro e risolve ogni individualità nella sua fluidità.

[(γ) *Gli dèi tra di loro*]. Come gli dèi cadono in questa relazione contraddittoria con l'opposta natura partecipe dello *Stesso*, similmente la loro universalità riesce a conflitto con la sua propria determinazione e con il rapporto di questa verso altri dèi. Essi sono gli eterni e belli individui, che riposando nel loro proprio esserci sono immuni dalla transitorietà e dalla violenza estranea. — Ma essi sono in pari tempo elementi determinati, dei particolari che si mettono dunque in relazione con altri. Ma la relazione ad altri, che secondo la sua opposizione è una lotta con essi, è un comico autooblio della loro natura eterna. — La determinatezza è radicata nella sussistenza divina e ha nella sua limitazione l' indipendenza dell' intera individualità; mediante questa i loro caratteri perdono in pari tempo l'acutezza della peculiarità e si fondano nella loro ambiguità. — Uno scopo dell'attività e la loro attività stessa, essendo essa rivolta verso un Altro e quindi verso un' invicibile forza divina, è un accidentale, vuoto pavoneggiarsi, che anch'esso passa e cambia l'apparente serietà dell'azione in un innocuo gioco sicuro di se stesso, senza risultato né seguito. Ma se nella natura della loro

divinità il negativo o la determinatezza di essa appare solo come l' inconseguenza della loro attività e come la contraddizione tra lo scopo e il risultato, e quella autosufficiente sicurezza mantiene il sopravvento sul determinato, le si oppone proprio per questo la pura forza del negativo e precisamente come loro estrema potenza sopra la quale essi nulla possono. Gli dèi sono l'universale e il positivo di contro al singolo *Stesso* dei mortali, che non può sopportare la loro forza; ma lo *Stesso* universale si libra quindi al di sopra di loro e al di sopra di tutto questo mondo della rappresentazione, cui appartiene l' intero contenuto, come il vuoto aconcettuale della necessità — un accadere verso il quale essi si comportano privi di *Stesso* e afflitti, perché queste nature determinate non trovano sé in tanta purezza.

Ma tale necessità è l'unità del concetto, alla quale è assoggettata la contraddittoria sostanzialità dei momenti singoli, dove si ordina l' inconseguenza e l'accidentalità del loro operare, e dove il gioco delle loro azioni consegue in loro stessi il suo rigore e il suo valore. Il contenuto del mondo della rappresentazione atteggia fuori di ogni vincolo per sé il suo movimento nel medio, raccolto intorno all' individualità di un eroe, che peraltro nella sua forza e nella sua bellezza sente spezzata la propria vita e si attrista nella previsione di una morte precoce. Ché la singolarità salda in se stessa ed effettuale è esclusa nelle estremità e scissa nei suoi momenti che non si sono ancora trovati e unificati. L'un Singolo, l'astratto ineffettuale, è la necessità che non partecipa alla vita del medio; e altrettanto poco vi partecipa l'altro, il Singolo effettuale, l'aedo che si tien fuori di lui e, nella sua rappresentazione, va a fondo. Ambedue gli estremi debbono accostarsi al contenuto; l'uno, la necessità, deve riempirsi di questo; l'altro, la favella dell'aedo, deve di esso partecipare; e il contenuto lasciato prima a se stesso deve in lui ricevere la certezza e la salda determinazione del negativo.

2. [*La tragedia*]. Questo più alto linguaggio, la *tragedia*, accosta dunque più strettamente la dispersione dei momenti del mondo essenziale e di quello operante; la sostanza del divino si rescinde nelle sue figure secondo la natura del concetto, e il suo movimento è egualmente a esso conforme. Quanto alla forma, la lingua, entrando nel contenuto, cessa di essere narrativa, come il contenuto cessa di essere un contenuto rappresentato. L'eroe è egli stesso colui che parla, e la rappresentazione mostra all'ascoltatore, che è in pari tempo spettatore, degli uomini autocoscienti i quali *sanno* e sanno *dire* il loro diritto e il loro scopo, la forza e il volere della loro determinazione. Essi sono artisti che non esprimono, — come il linguaggio che nella vita effettuale accompagna l'operare ordinario, — incoscientemente, naturalmente e ingenuamente l'esteriorità delle loro decisioni e delle loro imprese; anzi

manifestano l'intima essenza, dimostrano il diritto del loro agire e asseriscono pensatamente e determinatamente esprimono il *pathos* cui sono soggetti, libero da circostanze accidentali e dalla particolarità della personalità, nella individualità universale. L'esserci di questi caratteri sono finalmente degli uomini effettuati, che si vestono della persona degli eroi e li rappresentano in un linguaggio effettuale, non narrativo ma loro proprio. Come essenziale è per la statua di esser fatta da mani di uomini, altrettanto essenziale è l'attore alla sua maschera, non come condizione esteriore dalla quale la considerazione estetica debba astrarre; — ossia: finché nella considerazione estetica se ne debba pur fare astrazione, con ciò si viene a dire che l'arte non contiene ancora in lei il suo vero e peculiare *Stesso*.

[(α) *Le individualità del coro, degli eroi e delle potenze divine*]. Il terreno universale su cui ha luogo il movimento di queste figure prodotte dal concetto è la coscienza della prima lingua rappresentativa e del suo contenuto privo di *Stesso* e abbandonato alla disgregazione. È il basso popolo in genere la cui saggezza si esprime parlando nel coro dell'età matura; nella debolezza del coro il popolo ha il suo rappresentante, perché esso stesso costituisce soltanto il materiale positivo e passivo dell'individualità del governo che gli si contrappone. Mancando della potenza del negativo, esso non è in grado di tenere insieme e domare la ricchezza e la copia variopinta della vita divina, ma la lascia disperdere, e nei suoi inni devoti loda ogni momento singolo come un dio indipendente, or questo or quello. Ma quando esso avverte il rigore del concetto — come questo si avanzi sopra tali figure e le frantumi — e quando deve pur accorgersi quanto male si trovino i suoi lodati dèi che si avventurano sopra il terreno in cui signoreggia il concetto, allora non è esso stesso la potenza negativa che agendo interviene; anzi si rifugia in un pensiero di quella figura, che è privo di *Stesso*, nella coscienza del destino estraneo, e mette avanti il vuoto desiderio della tranquillità, la flebile parola della calma. Nella paura delle forze supreme che sono le braccia immediate della sostanza, nella paura della loro lotta vicendevole e del semplice *Stesso* della necessità che le stritola al pari dei viventi che son loro legati; nel soffrire insieme con questi, ch'esso sa in pari tempo come una sola cosa con sé e per esso solo il terrore inattivo di un tal movimento, l'altrettanto vano compianto e, come fine, la vuota calma della dedizione alla necessità, la cui opera non viene intesa come l'opera necessaria del carattere, né come il fare dell'essenza assoluta in se stessa.

In questa coscienza spettatrice, come terreno indifferente del rappresentare, lo spirito non sorge nella sua dispersa varietà, ma nella scissione semplice del concetto. La sua sostanza si mostra perciò dilacerata soltanto

nelle due potenze estreme. Queste elementari essenze universali sono in pari tempo individualità autocoscienti, eroi che pongono la loro coscienza in una sola di queste potenze, hanno in essa la determinatezza del carattere e ne costituiscono l'attivazione e l'effettualità. — Questo individualizzamento universale scende ancora, come è stato rammentato, all'effettualità immediata dell'esserci vero e proprio, e si presenta a una folla di spettatori, la quale ha nel coro la sua immagine o meglio la sua propria rappresentazione esprimente se stessa.

Il contenuto e il movimento dello spirito che qui è a sé oggetto, venne testé considerato come la natura e il realizzamento della sostanza etica. Nella sua religione esso consegue la coscienza intorno a sé o si rappresenta alla coscienza nella sua più pura forma e nella sua più semplice figurazione. Se dunque la sostanza etica si scindeva mediante il suo concetto e il suo contenuto nelle due potenze che vennero determinate come il diritto divino e l'umano, o come il diritto infero e il supero — quello la famiglia, questo il potere statale — dei quali il primo era il carattere femminile l'altro il maschile; il circolo degli dèi, prima multiforme e incerto nelle sue determinazioni, si restringe a quelle forze che mediante questa determinazione sono raccostate all' individualità vera e propria. Ché la precedente dispersione dell' intiero nelle forze molteplici e astratte apparenti come sostanziate è il dissolvimento del soggetto che nel suo *Stesso* le comprende solo come momenti, e l' individualità è perciò soltanto la forma superficiale di quelle essenze. Viceversa un'ulteriore distinzione dei caratteri diversa da quella ricordata, è da ascrivere alla personalità contingente e in sé esteriore.

[(β) *Il doppio senso della coscienza dell' individualità*]. L'essenza si divide in pari tempo secondo la sua forma o il sapere. Lo spirito agente si contrappone come coscienza all'oggetto sul quale essa agisce e che in tal modo è determinato come il negativo dell'elemento che sa; chi agisce si trova quindi nell'opposizione del sapere e del non-sapere. Egli desume il suo scopo dal suo carattere, e lo sa come l'essenzialità etica; ma per causa della distintezza del carattere egli sa solo l'una potenza della sostanza, e l'altra è per lui nascosta. L'effettualità presente è quindi un altro in sé e un altro per la coscienza; il diritto supero e il diritto infero ricevono in questo rapporto il significato della potenza che sa e si manifesta nella coscienza, e di forza che si nasconde e spia in agguato. L'una è il lato della luce, il dio dell'oracolo che — dopo il suo momento naturale balzato fuori dal sole su tutto splendente — tutto sa e rende manifesto; Febo e Zeus che ne è il padre. Ma i comandi di questo veridico iddio e le sue rivelazioni di ciò che è, sono piuttosto fallaci. Infatti, questo sapere nel suo concetto è im-

mediatamente il non-sapere, perché la coscienza in se stessa nell'agire è questa opposizione. Colui che sapeva egli stesso dischiudere l'enigmatica sfinge, come l'altro infantilmente fiducioso, sono quindi mandati in rovina da ciò che il dio loro manifesta. La sacerdotessa dalla cui bocca parla il bello iddio in nulla differisce dalle ambigue sorelle del destino che spingono al delitto con le loro promesse, e nel doppio senso di ciò che spacciavano per sicuro ingannano colui che si fidava del senso apparente. Quindi la coscienza che è più pura dell'ultima che crede alle streghe, e più consigliata e profonda della prima che confida nella sacerdotessa e nel bello iddio, esita a vendicarsi alla rivelazione che lo spirito stesso del padre fa del delitto che lo ha ucciso, e dispone altre prove per la ragione che quello spirito rivelatore potrebbe anche essere un demonio.

Questa diffidenza ha un suo fondamento, perché la coscienza che sa si pone nella contraddizione della certezza di se stessa e dell'essenza oggettiva. Il diritto dell'eticità, che l'effettualità niente sia in sé in opposizione alla legge assoluta, impara che il suo sapere è unilaterale, la sua legge soltanto legge del suo carattere, e ch'esso ha colto soltanto l'una potenza della sostanza. L'azione stessa è questa inversione del *saputo* nel suo contrario, l'*essere*, è il capovolgersi del diritto del carattere e del sapere nel diritto dell'opposto, con cui quello è collegato nell'essenza della sostanza, il capovolgersi delle Erinni dell'altra potenza e dell'altro carattere ostilmente eccitati. Questo diritto infero siede con Zeus sul trono e gode con il manifesto e sapiente iddio di eguale considerazione.

A queste tre essenze viene limitato dall'individualità agente il mondo degli dèi del coro. L'una è la *sostanza*, forza del focolare e spirito della pietà familiare, nonché forza universale dello Stato e del governo. Dacché questa differenza appartiene alla sostanza come tale, non si individualizza alla rappresentazione in due diverse figure, ma ha nell'effettualità le due *persone* de' suoi caratteri. Al contrario, la differenza del sapere e del non-sapere cade in ciascheduna delle autocoscienze effettuali — e soltanto nell'astrazione, nell'elemento dell'universalità si divide in due figure individuali. Ché lo *Stesso* dell'eroe ha esistenza soltanto come coscienza intera ed è perciò essenzialmente l'intera differenza, che appartiene alla forma; ma la sua sostanza è determinata, e a lui appartiene soltanto un lato della differenza del contenuto. Perciò i due lati della coscienza, che nell'effettualità non hanno un'individualità separata e propria di ciascheduno, nella *rappresentazione* ricevono ciascuno la loro figura particolare; l'uno quella del dio rivelante, l'altro quella dell'Erinni che si tiene celata. Ambedue godono, da una parte, di egual onore; dall'altra la figura della sostanza, Zeus, è la necessità del rapporto reciproco di ambedue. La sostanza è il rapporto per cui

il sapere è per sé, ma ha la sua verità nel semplice, e per cui la differenza, ond' è la coscienza effettuale, ha il suo fondamento nell'essenza interiore che la cancella e l'assicurazione a sé chiara della certezza ha la propria conferma nell'oblio.

[(γ) *Il tramonto dell' individualità*]. La coscienza ha dischiuso questa opposizione mediante l'azione; agendo secondo il sapere rivelato, essa ne scopre l' inganno; e data, secondo il contenuto, all'un attributo della sostanza, recò offesa all'altro, dandogli con ciò ragione contro di sé. Seguendo il sapere del dio, essa conseguì piuttosto il non-manifesto, ed espia d'aver confidato nel sapere, la cui ambiguità, essendo la sua natura, doveva essere anche *per essa* e fornirle un'ammonizione. La furia della sacerdotessa, la figura immane delle streghe, la voce dell'albero, dell'uccello, il sogno ecc. non sono i modi nei quali appare la verità, ma segni ammonitori dell' inganno, dell' irreflessione, della singolarità e accidentalità del sapere. O, ciò ch' è lo stesso, la forza opposta offesa dalla coscienza è presente come legge espressa e valido diritto, sia essa la legge della famiglia e dello Stato; la coscienza seguiva al contrario il proprio sapere, e nascondeva a se stessa ciò che è manifesto. Ma la verità delle potenze del contenuto e della coscienza insorgenti l'una contro l'altra è il resultato, che ambedue hanno eguale diritto e perciò, nella loro opposizione prodotta dall'azione, hanno eguale torto. Il movimento dell'operare prova la sua unità nel reciproco tramonto delle due forze e dei caratteri autocoscienti. La conciliazione dell'opposizione con sé è il Lete del mondo infero nella morte o il Lete del mondo supero come assoluzione, — non già dalla colpa, perché la coscienza, avendo agito, non può negarla, ma dal peccato, — e come suo placarsi nell'espiazione. Ambedue sono l'oblio: l'esser dileguato dell'effettualità e dell'operare delle forze della sostanza, cioè delle sue individualità, e l'esser-dileguato delle forze del pensiero astratto del bene e del male; infatti nessuna per sé è l'essenza; anzi l'essenza è la quiete dell' intiero in se stesso, l' immota unità del destino, è il quieto esserci e quindi l' inattività e la non vitalità della famiglia e del governo, e l'eguale onore e quindi l' indifferente ineffettualità di Apollo e dell' Erinni e il ritorno del loro entusiasmo e della loro attività nel semplice Zeus.

Questo destino compie lo spopolamento del cielo, della mescolanza priva di pensiero dell' individualità e dell'essenza — mescolanza per la quale l'operare dell'essenza appare come inconseguente, accidentale, indegno di sé; ché, stando attaccata all'essenza solo superficialmente, l' individualità è l' individualità inessenziale. L'espulsione di tali rappresentazioni prive di essenza, che venne richiesta da filosofi dell'antichità, comincia dunque già

nella tragedia, perché, in genere, la suddivisione della sostanza è dominata dal concetto, e quindi l' individualità è quella essenziale e le determinazioni sono i caratteri assoluti. L'autocoscienza che è rappresentata nella tragedia conosce e riconosce perciò soltanto una potenza suprema; questo Zeus lo conosce e riconosce soltanto come la forza dello Stato o del focolare; e nell'opposizione del sapere lo riconosce soltanto come il padre del sapere del particolare, sapere sviluppantesi a figura, e come lo Zeus del giuramento e dell' Erinni, Zeus dell'universale, dell' interno albergante nei segreti recessi. I momenti che ulteriormente si dispargono dal concetto nella rappresentazione e che il coro mette in rilievo l'un dopo l'altro, non sono invece il *pathos* dell'eroe; anzi gli si abbassano a passione, a momenti accidentali privi d'essenza, che il coro mancante di *Stesso* bensì loda, senza peraltro ch'essi siano atti a costituire il carattere degli eroi né ad essere da questi pronunziati e rispettati come loro essenza.

Ma anche le persone della stessa essenza divina, nonché i caratteri della sua sostanza, confluiscono nella semplicità dell' incosciente. Di contro all'autocoscienza questa necessità ha la determinazione di essere la potenza negativa di tutte le figure che si presentano, di non riconoscersi in essa, anzi di andarvi a fondo. Lo *Stesso* compare assegnato soltanto ai caratteri, ma non come il medio del movimento. Ma l'autoscienza, la certezza semplice di sé, è nel fatto la potenza negativa, l'unità dello Zeus, dell'essere sostanziale e della necessità astratta; è l'unità spirituale nella quale tutto ritorna. Poiché l'autocoscienza effettuale viene ancora distinta dalla sostanza e dal destino, essa è da una parte il coro o meglio la moltitudine spettatrice cui questo movimento della vita divina, come un estraneo riempie di paura, o in cui esso, come qualcosa che è vicino, produce l'emozione della condoglianza attiva. D'altra parte, in quanto la coscienza coopera e appartiene ai caratteri, questa unificazione — siccome la vera, quella dello *Stesso*, del destino e della sostanza non è ancora presente — è una unificazione esteriore, un' *ipocrisia*; l'eroe, il quale si produce davanti allo spettatore, si disgrega nella sua maschera e nell'attore, nella persona e nello *Stesso* effettuale.

L'autocoscienza degli eroi deve escir fuori dalla sua maschera e presentarsi a quel modo ch'essa si sa, quale destino sia degli dèi del coro, sia delle stesse potenze assolute; allora non è più separata dal coro, cioè dalla coscienza universale.

3. [*La commedia*]. La commedia ha dunque anzitutto il lato onde l'autocoscienza effettuale si rappresenta come il destino degli dèi. Queste essenze elementari, come momenti universali, non sono uno *Stesso* né sono effettuali.

sono sì provviste della forma dell' individualità; ma questa è loro soltanto gettata addosso e non conviene loro in sé e per se stessa; lo *Stesso* effettuale non ha a sua sostanza e contenuto un tale momento astratto. Esso, il soggetto, è quindi elevato oltre questo momento come una proprietà particolare e, coperto di quella maschera, esprime l' ironia di questa, che vuole essere qualche cosa per sé. Nello *Stesso* è svelata la pretenzione dell'essenzità universale; essa si mostra imprigionata in una effettualità e lascia cadere la maschera, proprio mentre vuol essere qualcosa di giusto. Lo *Stesso*, qui comparendo nel suo significato come effettualità, gioca con la maschera che una volta si mette per essere il suo personaggio; ma da questa parvenza si libera altrettanto presto nella sua nudità e nella sua condizione abituale ch'esso mostra non essere distinta dallo *Stesso* vero e proprio, dall'àttore come dallo spettatore.

Questa universale risoluzione dell'essenza figurata in genere nella sua individualità, diventa nel suo contenuto più seria epperò più temeraria e più amara, in quanto il contenuto ha una sua più rigorosa e più necessaria significazione. La sostanza divina riunisce in lei il valore dell'essenzialità naturale ed etica.

[(α) *L'essenza dell'esserci naturale*]. In considerazione dell'elemento naturale, l'autocoscienza effettuale, già nell'uso di esso per suo ornamento, per sua abitazione ecc., e nel convito della sua vittima si mostra come il destino al quale è svelato il segreto dell'autoessenzialità della natura. Nel mistero del pane e del vino essa li mette insieme col significato di appropriasene l' intima essenza; e nella commedia è in genere consapevole dell' ironia di un tale significato. In quanto ora questo significato comprende l'essenzità etica, esso è in parte il popolo in entrambi i suoi lati, lo Stato o il vero e proprio demos, e la singolarità familiare; ma in parte è il puro sapere autocosciente o il pensare razionale dell'universale. — Quel demos, la massa universale che si sa come signori e reggenti, nonché come intelligenza e penetrazione cui si deve rispetto, si costringe e si stordisce con la particolarità della sua effettualità, e rappresenta il ridicolo contrasto della sua opinione di sé e della sua esistenza immediata, della sua necessità e accidentalità, della sua universalità e volgarità. Se il principio della sua singolarità separata dall'universale emerge nella figura peculiare dell'effettualità e manifestamente si arroga l'essenza comune, di cui esso è segreta rovina, e vi mette le mani, si scopre immediatamente il contrasto dell'universale come una teoria e di ciò che è da farsi nella prassi; si rivela la completa liberazione degli scopi dell' immediata singolarità dall'ordinamento universale, e lo scherno gettato dall'una su l'altro.

[(β) *L' inessenzialità dell'astratta individualità del divino*]. Il pensare razionale sottrae l'essenza divina alla sua figura accidentale, e in contrapposizione alla saggezza del coro priva di concetto, che mette fuori ogni sorta di massime etiche e fa valere una gran quantità di leggi e di concetti determinati di diritti e doveri, solleva tutto questo alle idee semplici del bello e del buono. — Il movimento di tale astrazione è la coscienza della dialettica che quelle massime e quelle leggi hanno in loro, ed è quindi la coscienza del dileguare della validità assoluta, in cui esse prima apparivano. Poiché dilegua la determinazione accidentale o l' individualità superficiale che la rappresentazione prestava alle essenzità divine, esse, secondo il loro lato naturale, hanno ancora soltanto la nudità della loro esistenza immediata; sono nuvole, sono fumo che svanisce come quelle rappresentazioni. Fattesi semplici pensieri del bello e del buono secondo la loro pensata essenzità, esse tollerano di venir riempite di ogni e qualsivoglia contenuto. La forza del sapere dialettico dà in preda le leggi e le massime determinate dell'agire al piacere e al capriccio della giovinezza perciò traviata, e dà armi in mano per l' inganno alla timorosa cura della vecchiezza, circoscritta alla singolarità della vita. Liberati dall'opinione contenente tanto la loro determinatezza quanto il loro contenuto, nonché la loro determinatezza assoluta, l' irrigidire della coscienza, — i puri pensieri del bello e del buono offrono dunque il comico spettacolo di farsi vuoti e di diventare così zimbello dell'opinione e dell'arbitrio dell' individualità accidentale.

[(γ) *Il singolo Stesso certo di sé come essenza assoluta*]. Qui dunque il destino per lo innanzi incosciente, che sussiste nella vuota tranquillità e nel vuoto oblio ed è separato dall'autocoscienza, è con essa riunito. Il singolo *Stesso* è la forza negativa, mediante la quale e nella quale dileguano gli dèi nonché i loro momenti: la natura come esserci, e i pensieri delle sue determinazioni; in pari tempo esso non è la vuotaggine del dileguare; ma, pur in questa nullità medesima, perdura, è presso di sé, ed è l'unica effettualità. La religione estetica si è in esso compiuta ed è completamente rientrata in sé. Essendo la coscienza singola nella certezza di se stessa ciò che si rappresenta come tale assoluto potere, questo ha perduto la forma di una cosa rappresentata, separata in generale dalla coscienza e a lei estranea, come lo erano la statua e anche la vivente e bella corporeità o il contenuto dell'epos e le forze e i personaggi della tragedia; — per di più l'unità non è quella incosciente del culto e dei misteri; anzi il peculiare *Stesso* dell'attore coincide col suo personaggio, così come lo spettatore, il quale si trova perfettamente a suo agio in ciò che gli viene rappresentato, e nell'azione vede se stesso. Ciò che quest'autocoscienza intuisce, è che in lei quello che di

contro a lei assume la forma dell'essenzità, si risolve piuttosto nel suo pensare, nel suo esserci e nel suo fare, e viene abbandonato; è il ritorno di tutto l'universale nella certezza di se stesso la quale è quindi questa completa mancanza di timore e di essenza di ogni estraneità, e un benessere e un distendersi della coscienza, come più non se ne trova al di fuori di questa commedia.

(Dalla trad. E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1936, II, pp. 237-70).

4. *ARTE, GENIALITÀ E FOLLIA*

A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, III, § 36

Al filo degli eventi tien dietro la storia: ella è prammatica, in quanto deduce quelli secondo la legge di motivazione, la qual legge determina la manifestantesi volontà, dove questa è illuminata dalla conoscenza. Nei gradi inferiori della sua oggettività, dove ancora agisce senza conoscenza, è la scienza naturale che studia come etiologia le leggi delle variazioni dei suoi fenomeni, e quanto è in essi permanente studia come morfologia; la quale allevia il suo compito quasi infinito con l'aiuto dei concetti, raccogliendo il generale per ricavarne il particolare. Infine le semplici forme, nelle quali — per la conoscenza del soggetto in quanto individuo — appariscono le idee scisse nella pluralità, ossia tempo e spazio, sono studiate dalla matematica. Tutte queste, che hanno il nome comune di scienze, seguono il principio di ragione nei suoi vari atteggiamenti, e la materia loro è sempre il fenomeno, le sue leggi, i suoi nessi, e i rapporti che ne derivano. — Ma qual maniera di conoscenza studia ciò che stando fuori e indipendente da ogni relazione è in verità la sola cosa essenziale del mondo, la vera sostanza dei suoi fenomeni, a nessun mutamento soggetta e quindi in ogni tempo con pari verità conosciuta — in una parola, le IDEE, che sono l' immediata e adeguata oggettità della cosa in sé della volontà ? — È l' ARTE l'opera del genio. Ella riproduce le eterne idee afferrate mediante pura contemplazione, l'essenziale e il permanente in tutti i fenomeni del mondo; ed a seconda della materia in cui riproduce è arte plastica, poesia o musica. Sua unica origine è la conoscenza delle idee; suo unico fine la comunicazione di questa conoscenza. — Mentre la scienza, tenendo dietro all' incessante e instabile flusso di cause ed effetti quadruplicemente atteggiati, ad ogni mèta raggiunta viene di nuovo sospinta sempre più lontano e non mai può trovare un termine vero, né un pieno appagamento, più di quanto si possa raggiungere

correndo il punto in cui le nubi toccano l'orizzonte; l'arte all'opposto è sempre alla sua mèta. Imperocché ella strappa l'oggetto della sua contemplazione fuori dal corrente flusso del mondo e lo tiene isolato davanti a sé: e questo oggetto singolo ch'era in quel flusso una infinitamente minima parte, diviene per lei un rappresentante del tutto, un equivalente del molteplice infinito nello spazio e nel tempo: a questo singolo ella s'arresta: ella ferma la ruota del tempo: svaniscono per lei le relazioni: soltanto l'essenziale, l' idea è suo oggetto. — Noi possiamo adunque senz'altro indicarla come il MODO DI CONSIDERAR LE COSE INDIPENDENTEMENTE DAL PRINCIPIO DI RAGIONE, all'opposto della considerazione che appunto di tal principio tien conto, la quale è la via dell'esperienza e della scienza. Quest'ultima maniera di considerazione va paragonata ad una linea orizzontale corrente all' infinito; la prima, invece, alla verticale che taglia in qualsivoglia punto. Quella che tien dietro al principio di ragione è la maniera razionale, che nella vita pratica, come nella scienza, sola vale e soccorre; quella che prescinde dal contenuto del principio stesso è la maniera geniale, che sola vale e soccorre nell'arte. La prima è la maniera di Aristotele; la seconda, in complesso, quella di Platone. La prima somiglia al violento uragano, che senza principio e fine trascorre, e tutto piega, scuote trascina con sé; la seconda al placido raggio di sole che traversa la via di quell'uragano senza esserne scosso. La prima somiglia alle innumerabili, impetuosamente agitate gocce della cascata, che sempre mutando non posano un attimo; la seconda, al placido arcobaleno che poggia su questo tumulto furioso. — Solo mediante la pura contemplazione sopra descritta, assorbentesi intera nell'oggetto, vengono colte le idee, e l'essenza del GENIO sta appunto nella preponderante attitudine a tale contemplazione: e poi che questa richiede un pieno oblio della propria persona e dei suoi rapporti ne viene che GENIALITÀ non è altro se non la più completa OBIETTIVITÀ, ossia direzione obiettiva dello spirito, contrapposta alla direzione subiettiva, che tende alla propria persona, ossia alla volontà. Quindi genialità è l'attitudine a contenersi nella pura intuizione, a perdersi nell' intuizione, e la conoscenza, che in origine esiste soltanto in servizio della volontà, sottrarre a codesto servizio; ossia il proprio interesse, il proprio volere, i propri fini perdere affatto di vista, e così spogliarsi appieno per un certo tempo della propria personalità per rimanere alcun tempo qual PURO SOGGETTO CONOSCENTE, chiaro occhio del mondo. E ciò non per pochi istanti; ma così durevolmente e con tanta coscienza, quanto è necessario per riprodurre con meditata arte il conosciuto, e « ciò che fluttua in ondeggiante apparizione fissare in durevoli pensieri ». — Gli è come se — perché il genio si riveli in un individuo — dovesse a questo esser toccata in sorte una tal misura di forza conoscitiva da superar di molto quella che

occorre al servizio d'una volontà individuale; e questo di più di conoscenza, divenuto libero, diventa allora un soggetto sciolto da volontà, un lucido specchio dell'essenza del mondo. — Così si spiega la vivacità spinta all' irrequietezza in individui geniali, di rado potendo loro bastare il presente, perché non riempie la loro coscienza: questo dà loro quella tensione senza posa, quell' incessante ricerca di oggetti nuovi e degni di considerazione, quindi anche quell'ansia quasi mai appagata di trovare esseri a loro somiglianti, fatti per loro, coi quali possano comunicare; mentre l'ordinario figlio della terra, tutto riempito ed appagato dall'ordinario presente, in essi si assorbe, e trovando inoltre dappertutto pari suoi, possiede quello speciale benessere nella vita quotidiana, che al genio è negato. — S' è riconosciuto come parte essenziale della genialità la fantasia, anzi talora la si è tenuta identica a quella: nel primo caso con ragione, a torto nel secondo. Imperocché oggetti del genio in quanto tale sono le eterne idee, le permanenti essenziali forme del mondo e di tutti i suoi fenomeni; ma la conoscenza dell'idea è, per necessità, intuitiva, non astratta: in tal modo sarebbe la conoscenza del genio limitata alle idee degli oggetti effettivamente presenti alla sua persona, e dipendenti dalla catena delle circostanze che a lui li condussero, se la fantasia non allargasse il suo orizzonte molto al di là della realtà della sua personale esperienza e non lo ponesse in grado di ricostruire, dal poco che è venuto nella sua effettiva appercezione, tutto il rimanente; e così far passare davanti a sé quasi tutte le possibili immagini della vita. Inoltre, gli oggetti reali quasi sempre non sono che manchevoli esemplari dell' idea in loro manifestantesi: quindi il genio ha bisogno della fantasia, per non veder nelle cose ciò che la natura ha in effetto formato, bensì ciò ch'ella si sforzava di formare, ma che a causa della lotta — nel precedente libro ricordata — delle sue forme tra loro, non è riuscita a compiere. Torneremo su questo proposito in seguito, trattando della scultura. La fantasia allarga dunque la cerchia visuale del genio oltre gli oggetti offrentesi in realtà alla sua persona; e l'allarga sia per la qualità che per la quantità. Quindi una non comune forza della fantasia è compagna, anzi condizione della genialità. Invece, quella non è prova di questa; anzi, possono anche uomini tutt'altro che geniali aver molta fantasia. Imperocché come si può considerare un oggetto reale in due modi opposti — o in un modo puramente obiettivo, geniale, cogliendo l' idea di esso, o in modo comune, sol nelle sue relazioni con altri oggetti e con la propria volontà, conformi al principio di ragione — così anche un fantasma si può considerare nell'un modo e nell'altro: nel primo, esso è un mezzo per la conoscenza dell' idea, della quale è comunicazione l'opera d'arte; nel secondo, il fantasma è impiegato a costruir castelli in aria, che piacciono al nostro egoismo e al nostro capriccio, e momenta-

neamente ingannano e rallegrano. E così facendo dei fantasmi in tal guisa intrecciati vengono invero conosciute sempre le sole relazioni. Chi pratica questo giuoco è un cervello fantastico: facilmente confonderà le immagini, della sua fantasia, come fanno i romanzi ordinari d'ogni specie, che sollazzano i pari suoi ed il gran pubblico, per ciò che i lettori sognano di trovarsi al posto dell'eroe e trovano quindi il racconto molto piacevole.

L'uomo comune, questa merce all'ingrosso della natura, che ne produce migliaia al giorno, è, come abbiamo detto, capace solo fugacemente di guardare le cose in maniera affatto disinteressata in ogni senso — ciò che costituisce la vera contemplazione. Può alle cose volgere la sua attenzione solo in quanto esse abbiano una qualsiasi relazione, anche se molto indiretta, con la sua volontà. Poi che sotto questo riguardo, il quale sempre richiede solamente la conoscenza delle relazioni, è bastevole ed anzi è spesso più valido il concetto astratto della cosa, non s'indugia a lungo l'uomo comune nell'intuizione pura, e quindi non poggia a lungo lo sguardo sopra un oggetto; bensì egli cerca sollecito in tutto ciò che gli si offre, soltanto il concetto, al quale la cosa va ricondotta, come l'accidioso cerca la sedia — e non se ne interessa più oltre. Perciò si sbriga di tutto così alla svelta: di opere d'arte, di belli oggetti naturali, e dell'ognora significante spettacolo della vita in tutte le sue scene. Egli non s'indugia: cerca soltanto la sua strada nella vita, o anche, per ogni caso, tutto ciò che potrebbe essere un giorno la sua strada; ossia cerca notizie topografiche nel senso più ampio della parola: con l'osservazione della vita stessa come tale non sta a perder tempo. L'uomo geniale invece, la cui forza conoscitiva si sottrae, per la propria prevalenza, al servizio della sua volontà, si trattiene a considerar la vita per sé stessa, si sforza di raggiunger l'idea d'ogni cosa, e non già le relazioni di ciascuna con le altre; perciò trascura sovente la considerazione del suo proprio cammino nella vita, e lo percorre quindi il più delle volte in modo abbastanza maldestro. Mentre per l'uomo comune il proprio patrimonio conoscitivo è la lanterna che illumina la strada, esso è per l'uomo geniale il sole che svela il mondo. Questa sì dissimile maniera di guardar dentro alla vita, si fa presto visibile perfino dall'apparenza esterna dei due. Lo sguardo dell'uomo in cui il genio vive e opera, fa distinguere costui facilmente, perché, vivace e fermo insieme, ha il carattere della contemplazione; quale possiamo vedere nelle immagini delle poche teste geniali, che la natura ha di quando in quando prodotto fra gli innumeri milioni. Invece nell'occhio dell'altro — quando non sia, come è il più spesso, opaco o insignificante — si osserva facilmente il vero contrapposto della contemplazione: il cercare. Per conseguenza l'« espressione geniale di una testa consiste nel palesarvisi un risoluto prevaler del conoscere sul volere, e quindi anche dall'esprimervisi

un conoscere senza alcuna relazione con un volere, ossia un PURO CONOSCERE ». Viceversa, in teste quali sono di regola, predomina l'espressione del volere, e si vede che il conoscere entra sempre in azione solo in seguito a spinta del volere, e perciò è sempre indirizzato secondo motivi.

Poi che la conoscenza geniale, ossia conoscenza dell' idea, è quella che non segue il principio di ragione, l'altra invece che lo segue dà nella vita saggezza e raziocinio, e produce le scienze; perciò individui geniali avranno quelle manchevolezze che trae con sé la trascuranza dell'altro modo di conoscere. Tuttavia va qui notata la restrizione che ciò ch' io verrò dicendo sotto tale riguardo, li tocca solo in quanto e mentre essi sono veramente in atto di aver la conoscenza geniale, e questo non è punto il caso in ogni momento di lor vita; imperocché la grande — sebbene spontanea — tensione che si richiede per vedere le idee fuori della volontà, necessariamente si rilascia ed ha grandi pause; in cui gli uomini geniali vengono, sia riguardo ai pregi che ai difetti, su per giù a somigliare agli uomini comuni. Perciò s' è dai tempi più remoti indicata l'attività del genio come un' ispirazione; anzi, secondo esprime la parola stessa, come l'attività di un essere sovrumano distinto dall' individuo medesimo, che sol periodicamente s' impadronisce di questo. La ripugnanza degli individui geniali a diriger l'attenzione sul contenuto di principio di ragione, si rivelerà dapprima rispetto al principio d'esistenza, come ripugnanza per la matematica, la cui cognizione va alle forme più universali del fenomeno, tempo e spazio, che per l'appunto non sono se non òrme del principio di ragione; ed è quindi proprio l'opposto di quella cognizione che cerca viceversa il contenuto del fenomeno, l' idea esprimentevisi dentro, prescindendo da ogni relazione. Inoltre anche la trattazione logica della matematica ripugnerà al genio, perché questa, sbarrando la via alla vera e propria penetrazione, non appaga; bensì presentando semplicemente una catena di sillogismi, secondo il principio della ragione di conoscenza, tra tutte le forze dello spirito occupa prevalentemente la memoria, per tenere ognora presenti le proposizioni anteriori, a cui ci si riferisce. Anche l'esperienza ha confermato, che grandi genii dell'arte non hanno alcuna attitudine per la matematica: mai è esistito un uomo eccellente in pari tempo nell'una e nell'altra. Alfieri narra di non aver mai potuto capire neppure il quarto teorema di Euclide. A Goethe la mancanza di cognizioni matematiche fu a sazietà rimproverata dagli stolti avversari della sua teoria dei colori: e invero quivi, dove non si trattava di calcolare e misurare su dati ipotetici, bensì d' immediata conoscenza intuitiva della causa e dell'effetto, era quel rimprovero così storto e fuori posto, che coloro hanno appunto con esso tanto mostrato alla luce del giorno la loro completa assenza di ragione, quanto con le altre lor sen-

tenze degne del re Mida. Che oggi ancora, quasi un mezzo secolo dopo l'apparir della teoria goethiana dei colori possano perfino in Germania rimanere indisturbate in possesso delle cattedre le fandonie neutoniane, e che si continui in tutta serietà a discorrere delle sette luci omogenee e della lor varia rifrangibilità, conterà un giorno tra le maggiori caratteristiche intellettuali dell'umanità in genere e del germanesimo in ispecie. Con lo stesso motivo sopraindicato si spiega il fatto notissimo che viceversa eccellenti matematici hanno poca comprensione per le opere delle arti belle; secondo è espresso in modo particolarmente ingenuo dal noto aneddoto di quel matematico francese, che dopo aver letta l' *Ifigenia* di Racine domandò alzando le spalle: *Qu'est ce que cela prouve?* — Poi che inoltre un'acuta comprensione dei rapporti secondo la legge di causalità e motivazione costituisce l' intelligenza, mentre la conoscenza geniale non è rivolta alle relazioni, ne viene che un uomo intelligente, in quanto e nel mentre è tale, non ha genio, e l'uomo di genio, in quanto e nel mentre è tale non è intelligente. — Infine la conoscenza intuitiva in genere, nel cui dominio esclusivo è l' idea, sta proprio di fronte alla conoscenza razionale o astratta, guidata dal principio di ragione del conoscere. È anche raro, com' è noto, trovar grande genialità unita a predominante ragionevolezza, ché anzi al contrario individui geniali sono spesso in preda ad affetti violenti e irragionevoli passioni. E di ciò non è punto causa debolezza di ragione, bensì in parte, eccezionale energia di tutto il fenomeno della volontà, che forma l'uomo di genio, e che si manifesta con la vivacità di tutti gli atti volitivi; e in parte predominio della conoscenza intuitiva, mediante sensi e intelletto, sull'astratta; quindi tendenza risoluta al campo intuitivo; — l'espressione del quale, energica in sommo grado, di tanto supera negli uomini geniali gl' incolori concetti, che non più questi, bensì quella dirige l'azione divenuta appunto perciò irrazionale: e per conseguenza l' impressione del presente è su di loro potentissima, li trascina all'atto inconsapevole, all'affetto, alla passione. Anche perciò, soprattutto perché la loro conoscenza s' è in parte sottratta al servizio della volontà, nella conversazione baderanno non tanto alla persona con la quale parlano, quanto alla cosa di cui parlano, che vivamente aleggia loro dinnanzi: quindi giudicheranno in un modo troppo obiettivo, senza riguardo al proprio interesse, o racconteranno, invece di tacere, cose che prudenza vorrebbe taciute, e così via. Quindi, finalmente, sono inclinati a monologare, e possono in genere lasciar scorgere in sé tante debolezze, da avvicinarsi davvero alla follia. Che genialità e pazzia abbiano un lato in cui confinano, anzi si confondono, fu osservato sovente; e perfino l'estro poetico fu detto una specie di pazzia: *amabilis insania* lo chiama Orazio (*Od.* III, 4) e *graziosa follia* Wieland nell' introduzione all' *Oberon*.

Lo stesso Aristotele, secondo riferisce Seneca (*de tranq. animi*, 15, 16) avrebbe detto: *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit.* Il medesimo esprime Platone, nel sopracitato mito della caverna oscura (*de Rep.* 7), col dire: Coloro che fuor della caverna hanno contemplata la vera luce solare e le cose davvero esistenti (le idee), non possono rientrando nella caverna più nulla vedere, perché i loro occhi hanno perduto l'abitudine dell'oscurità, né più sanno distinguere lì sotto le ombre; ed essi vengono perciò nei loro errori derisi dagli altri che non sono mai usciti da questa caverna e da queste ombre. Egli dice anche espressamente nel *Fedro* (pag. 317 [245 a]) che senza qualche follia non può darsi poeta vero; anzi (pag. 327 [249 d-e]) che ciascuno, il quale nelle effimere cose conosca le eterne idee, apparisce qual folle. Pur Cicerone riferisce: «Negat enim, sine furore, Democritus, quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato» (*de divin.* I, 37). E finalmente dice Pope:

Great wits madness sure are near allied
and thin partitions do their bounds divide.

Particolarmente istruttivo a questo proposito è il *Torquato Tasso* di Goethe; dove questi ci pone innanzi agli occhi non solo il dolore, il martirio proprio del genio in quanto tale, ma anche il suo perenne inclinar verso la follia. Infine l' immediato contatto tra genialità e pazzia è confermato dalle biografie di uomini genialissimi — per esempio Rousseau, Byron, Alfieri, — e da aneddoti delle altrui vite; per converso devo ricordare d'aver trovato, visitando frequentemente i manicomi, taluni soggetti dotati di capacità innegabilmente grandi, la cui genialità traluceva palese attraverso la follia; la quale nondimeno aveva qui preso del tutto il sopravvento. Ora, questo fatto non può essere attribuito al caso, perché da un lato il numero dei pazzi è relativamente assai piccolo, mentre dall'altro un individuo geniale è un fenomeno raro oltre ogni comune misura, e sol come straordinaria eccezione comparisce nella natura: basti a persuadercene il contare i genii davvero grandi che tutta l' intera Europa ha prodotto nell'era antica e nella moderna — ma comprendendovi soltanto gli autori di opere che in ogni tempo hanno conservato un durevole valore per l'umanità — e il numero di questi singoli paragonar coi 250 milioni d'uomini che, rinnovandosi di trenta in trent'anni, costantemente vivono in Europa. Ancora, non voglio tacere che varie persone ho conosciuto, dotate d'una superiorità intellettuale sicura, se pur non considerevole, che in pari tempo dimostravano una leggiera aria di follia. Da questo può apparire che ogni elevazione dell'intelletto sopra il livello comune, essendo un carattere anormale, già disponga alla follia. Nondimeno voglio nel modo più breve possibile esporre la mia opinione sul motivo puramente intellettuale di quella parentela tra genialità e follia,

poiché codesto esame contribuirà senza dubbio a chiarire la vera essenza della genialità, ossia di quella proprietà dello spirito che solo può produrre vere opere d'arte. Ma questo rende necessario anche un breve esame della follia.

Un chiaro, compiuto riconoscimento dell'essenza della follia; un esatto e limpido concetto di ciò che propriamente distingue il folle dal savio, non s'è ancora, per quanto io sappia, trovato. — Né ragione, né intelletto si possono negare ai folli; imperocché questi discorrono e intendono, anzi spesso ragionano molto bene; di regola intuiscono con giustezza ciò ch'è loro presente, e scorgono il rapporto tra causa ed effetto. Visioni, simili a fantasmagorie febbrili, non sono punto un ordinario sintomo di follia: il delirio altera la percezione, la follia altera i pensieri. Il più delle volte invero non erano i folli nella cognizione dell'immediato PRESENTE, bensì il lor farneticare si riferisce ognora all'ASSENTE e PASSATO; e solo per tal via al rapporto di quello col presente. Perciò adunque sembra a me che il loro male tocchi particolarmente la MEMORIA; non già nel senso che questa manchi ad essi del tutto (ché molti sanno a memoria molto, e riconoscono talora persone da tempo non vedute), ma che il filo della memoria sia rotto, smarrita la concatenazione costante di quella, e reso impossibile un regolare coordinato risovvenirsi di ciò che fu. Singole scene del passato si presentano con giustezza, come l'isolato presente: ma nel risalire indietro s'incontrano lacune, che i folli riempiono con fantasie, le quali o essendo sempre le medesime diventano idee fisse (e allora si ha la monomania, malinconia) o cambiano ogni volta, in forma d'immaginazioni momentanee (chiamandosi in questo caso stravaganza, *fatuitas*). Perciò è tanto difficile ricavar da un folle, nel suo entrar in manicomio, informazioni sulla sua vita passata. Sempre più viene a confondersi nella sua memoria il vero col falso. Per quanto sia conosciuto rettamente l'immediato presente, lo si altera mediante la fittizia connessione con un immaginario passato: i folli ritengono quindi se stessi, o altri, identici a persone che esistono soltanto nel loro chimerico passato, non riconoscono invece talune persone note, ed hanno così, pur rappresentandosi con esattezza il singolo presente, ognora false relazioni di questo con l'assente. Quando la follia raggiunge un alto grado, viene una completa assenza di memoria, per cui il folle diventa affatto incapace di riferirsi ad alcunché di assente o di passato, ma è determinato esclusivamente dalla fantasia momentanea, in rapporto con le chimere che nel suo capo riempiono il passato. Allora non si è mai sicuri un istante, vicino a lui, dalla brutalità o assassinio, quando non gli si tenga ognora davanti agli occhi la forza dominatrice. Il modo di conoscere del folle ha di comune con l'animale, l'essere entrambi limitati al presente; ma questo li distingue: che l'animale non ha

propriamente alcuna rappresentazione del passato come passato, per quanto esso agisca sull'animale stesso per il mezzo dell'abitudine, sì che a mo' d'esempio il cane riconosce anche dopo anni il suo antico padrone, ossia riceve l'usata impressione dal suo sguardo, pur non avendo nessun ricordo del tempo da allora trascorso: mentre il folle invece reca pur sempre nella sua ragione un passato *in abstracto*, ma però falso, che per lui solo esiste; e questo, o rimane costante, o varia a momenti. Ora, l' influsso di questo falso passato impedisce anche quell'uso del presente conosciuto con giustezza, che l'animale tuttavia può fare. Che intensa vita intellettuale, inattesi orribili eventi producano spesso follia, io mi spiego nel modo seguente. Ciascuna di quelle sofferenze è sempre, in quanto evento reale, limitata al presente; quindi passeggiero e perciò non mai oltremisura grave; smisuratamente grande si fa solo col diventar dolore fisso. Ma come tale, esso non è più che un pensiero, e sta quindi nella MEMORIA. Ora, se un tale affanno, una tal dolorosa consapevolezza o memoria è di tanto tormento da riuscire affatto intollerabile, tanto che l' individuo finirebbe col soggiacervi, — allora la natura in sì estremo grado angosciata ricorre alla FOLLIA, come all'estrema àncora di salvamento della vita: lo spirito cotanto travagliato fa come se strappasse il filo della propria memoria, riempie le lacune con chimere, e da un dolore intellettuale che soverchia le sue forze si rifugia nella follia — come si amputa un membro preso dalla cancrena e lo si sostituisce con un altro di legno. — Per esempio si consideri Ajace furioso, il re Lear e Ofelia: imperocché le creature del genio vero, che sole si possono qui allegare essendo a tutti note, sono per la lor verità da tenersi come persone reali; e d'altronde in ciò dimostra esattamente lo stesso anche la frequente esperienza effettiva. Una lontana somiglianza con quella maniera di passaggio dal dolore alla follia si scorge nel cercar che tutti spesso facciamo, di allontanare quasi meccanicamente un penoso ricordo, il quale improvviso ci sopravvenga, con una qualsiasi esclamazione o con un movimento distogliendo noi stessi di là, distraendocene con violenza.

Se vediamo adunque il folle ben conoscere, nel modo indicato, il singolo presente, e anche qualche singolo passato, ma misconoscerne le relazioni e quindi errare e farneticare, proprio in ciò è il suo punto di contatto con l' individuo geniale. Imperocché anche il geniale, tralasciando la conoscenza delle relazioni conforme al principio di ragione, per vedere e cercar nelle cose soltanto l' idea loro, afferrare la lor vera essenza come intuitivamente gli si rivela (per la quale essenza UN oggetto rappresenta tutta intera la sua specie, sí che, dice Goethe, un caso vale per mille), — anche il geniale perde con ciò di vista la conoscenza del nesso che lega le cose: il singolo oggetto della sua contemplazione, oppure il presente da lui con eccessiva

vivezza percepito, gli appariscono in così chiara luce, che i rimanenti anelli della catena a cui quelli appartengono vengono di conseguenza a trovarsi nell'ombra; la qual cosa produce fenomeni che hanno con quelli della follia una somiglianza da tempo riconosciuta. Quel che in una singola cosa non esiste se non incompiutamente e indebolito da modificazioni, il modo di vedere del genio lo innalza fino all' idea, al Compiuto: da per tutto quindi il genio vede estremi, e appunto perciò la sua azione va sempre all'estremo: non sa cogliere la giusta misura, gli manca la temperanza, e il risultato è quel che s' è detto. Conosce le idee appieno, ma non gl' individui. Perciò un poeta, come fu osservato, può conoscere intimamente e a fondo *l'uomo*, molto male invece *gli uomini*: egli è facile a essere ingannato, ed è un trastullo in mano degli astuti.

(Dalla trad. P. Savi-Lopez, Bari, Laterza, 1921², II, pp. 24-36).

5. *LA MUSICA COME ARTE SUPREMA*

A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, III, § 52

Dopo aver fin qui considerato tutte le arti belle da quel punto di vista generale che a noi si conviene, principiando dall'architettura — scopo della quale è render palese l'oggettivazione della volontà nel grado più basso in cui questa è visibile, ov'essa si mostra come oscuro, incosciente, meccanico impulso della massa, e pur tuttavia già palesa interno dissidio e lotta; — e il nostro esame concludendo con la tragedia, che nel grado supremo dell'oggettivazione della volontà appunto quell' interno dissidio ci disvela in tremenda grandezza e chiarezza; — troviamo che nondimeno un'arte bella è rimasta e doveva rimanere esclusa da questa indagine, non essendo per lei alcun luogo conveniente nella trama della nostra esposizione: la MUSICA. Ella è staccata da tutte le altre. In lei non conosciamo l' immagine, la riproduzione d'una qualsiasi idea degli esseri che sono al mondo; eppure ell' è una sì grande e sublime arte, sì potentemente agisce sull' intimo dell'uomo, sì appieno e a fondo vien da questo compresa, quasi lingua universale più limpida dello stesso mondo intuitivo; — che in lei di certo dobbiamo cercar ben più dell'*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, qual fu dichiarata da Leibniz. E questi ebbe nondimeno ragione, in quanto ne guardò soltanto l' immediata ed esterna significazione, la scorza. Ma se non fosse nulla di più, dovrebbe la soddisfazione ch'ella ci arreca somigliare a quella che noi troviamo nella giusta soluzione d'un

problema di calcolo; e non sarebbe punto quell' intima gioia, con la quale noi vediamo fatto parlante il più segreto recesso del nostro essere. Dal nostro punto di vista, adunque, dobbiamo riconoscere alla musica un significato ben più grave e profondo, riferentesi alla più interiore essenza del mondo e del nostro io; rispetto alla quale le relazioni di numeri, in cui quella si lascia scomporre, stanno non già come la cosa significata, ma appena come il segno significante. Che la musica debba stare al mondo, in un senso qualsiasi, come rappresentazione sta al rappresentato, come immagine all'originale, possiamo dedurre dall'analogia delle altre arti, alle quali tutte appartiene codesto carattere, e la cui azione su di noi ha la stessa natura di quella della musica — ma solo è quest'ultima più forte, più rapida, più necessaria, più infallibile. Quella relazione d' immagine rispetto all'originale, ch'ella ha col mondo, deve pur essere ben intima, infinitamente verace e sommamente precisa, per essere da ciascuno compresa in un attimo; e dà a conoscere una tal quale infallibilità, dal fatto che la sua forma si lascia ricondurre a regole ben determinate, da esprimersi in numeri: regole cui non può sottrarsi, senza cessare interamente d'esser musica. — Tuttavia il punto di paragone tra la musica e il mondo, il modo onde quella sta con questo nel rapporto d' imitazione o riproduzione, giace ben profondamente celato. S' è fatto musica in tutti i tempi, senza rendersi conto di ciò: paghi di comprenderla direttamente, s' è rinunziato a una conscienza astratta di questa immediata comprensione.

Nel mentre io abbandonavo tutto il mio spirito all' impressione della musica, facendo poi in seguito ritorno alla riflessione e al corso dei pensieri esposti nell'opera presente, venni a una conclusione sulla sua intima essenza e sul modo della sua relazione col mondo, la quale per necessaria analogia era da supporre fosse di natura imitativa. Tale conclusione essendo per me stesso sufficiente appieno, e per la mia indagine soddisfacente, sarà forse egualmente luminosa per chi mi abbia seguito finora convenendo col mio concetto del mondo. Ma di quella conclusione fornir la prova, riconosco esser cosa sostanzialmente impossibile; perché essa ammette e stabilisce un rapporto della musica, come rappresentazione, con ciò che per essenza non può mai essere rappresentazione; e la musica vuol considerarla come immagine di un modello, che non può direttamente venir rappresentato esso medesimo. Non posso quindi fare altro, che qui, al termine del terzo libro principalmente consacrato all'esame delle arti, esporre quel giudizio, ond' io m'appago, sulla mirabile arte dei suoni; e il consenso o il dissenso dipenderà dall'effetto prodotto sul lettore per una parte dalla musica, per l'altra da tutto l'unico pensiero ch' io comunico in quest'opera. Ritengo necessario, perché si possa accogliere con piena persuasione l' indagine, che ora farò,

intorno al senso della musica, ascoltar la musica spesso, riflettendovi durevolmente. Ed anche a ciò occorre esser già molto famigliare con tutto il mio pensiero.

L'adeguata oggettivazione della volontà sono le idee (platoniche); provocar la conoscenza di queste (cosa possibile solo con una corrispondente modificazione nel soggetto conoscitivo) mediante rappresentazione di singoli oggetti (ché non altro sono pur sempre le opere d'arte), è il fine di tutte le altre arti. Tutte oggettivano dunque la volontà in modo mediato, ossia per mezzo delle idee: e il nostro mondo non essendo se non fenomeno delle idee nella pluralità, per essere entrate nel *principium individuationis* (forma della conoscenza possibile all' individuo come tale), ne risulta che la musica, la quale va oltre le idee, anche dal mondo fenomenico è del tutto indipendente, e lo ignora, e potrebbe in certo modo sussistere quand'anche il mondo non fosse — il che non può dirsi delle altre arti. La musica è dell' intera volontà oggettivazione e immagine, tanto diretta com' è il mondo; o anzi, come sono le idee: il cui fenomeno moltiplicato costituisce il mondo dei singoli oggetti. La musica non è quindi punto, come l'altre arti, l' immagine delle idee, bensì IMMAGINE DELLA VOLONTÀ STESSA, della quale sono oggettività anche le idee. Perciò l'effetto della musica è tanto più potente e insinuante di quel delle altre arti: imperocché queste ci danno appena il riflesso, mentre quelle danno l'essenza. Essendo adunque la medesima volontà che si oggettiva, tanto nelle idee quanto nella musica, ma solo in modo affatto diverso, deve trovarsi non proprio una diretta somiglianza, ma tuttavia un parallelismo, un'analogia tra la musica e le idee, delle quali è fenomeno molteplice e imperfetto il mondo visibile. L' indicare una tale analogia sarà come un chiarimento, che aiuti a comprendere questa dimostrazione difficile per l'oscurità del soggetto.

Nei suoni più gravi dell'armonia, nel basso fondamentale, io riconosco i gradi infimi dell'oggettivantesi volontà, la natura inorganica, la massa del pianeta. Tutti i suoni acuti, agili e rapidi, notoriamente sono da considerare sorti dalle vibrazioni concomitanti del suono fondamentale profondo, e al risuonar di questi risuonan tosto lievi anch'essi. È legge dell'armonia, accordare con una nota bassa soltanto quei suoni acuti che insieme con lei già effettivamente risuonano nelle vibrazioni concomitanti (i suoi *sons harmoniques*). È un fatto analogo a quello per cui tutti i corpi e organismi della natura devono esser considerati come svoltisi gradatamente dalla massa del pianeta; questa è il loro sostegno come la loro sorgente: e la medesima relazione hanno i suoni acuti col basso fondamentale. — La profondità ha un termine, oltre il quale un suono non è più percettibile: e ciò corrisponde al non esservi materia percepibile senza forma e qualità, ossia senza mani-

festazione d'una forza che non può esser meglio spiegata, e in cui un' idea si esprime; anzi corrisponde più generalmente al non esservi materia in tutto scevra di volontà. Come adunque dal suono, in quanto tale, è inseparabile un certo grado di altezza, così è dalla materia un certo grado di manifestazione della volontà. — Il basso fondamentale è quindi per noi nell'armonia quel che il mondo nella natura inorganica: la massa più rude su cui tutto posa e da cui tutto s' innalza e si sviluppa. — Procedendo, in tutte le parti costituenti l'armonia, tra il basso e la voce-guida che canta la melodia, riconosco l' intera scala delle idee, in cui la volontà si oggettiva. Quelle più vicine al basso corrispondono ai gradi inferiori, ossia ai corpi ancora inorganici ma già in più modi estrinsecantisi: le più alte mi rappresentano il mondo vegetale ed animale. — I determinati intervalli e la scala sono paralleli su gradi determinati nell'oggettivazione della volontà, alle determinate specie della natura. Il discostarsi dall'aritmetica esattezza degli intervalli, o mediante una qualsiasi tempera, o indotto dalla prescelta tonalità, è analogo al discostarsi dell' individuo dal tipo della specie: e anzi le impure dissonanze che non danno un determinato intervallo, si posson paragonare ai mostri venuti da due specie animali, o da uomo e animale. — A tutte codeste parti di basso e medie che formano l' ARMONIA, manca nondimeno quell'organismo nella progressione, che soltanto ha la parte superiore, ond' è cantata la melodia; la qual parte è la sola a potersi muovere rapida e leggiera nelle modulazioni e digressioni, mentre tutte le altre hanno un andare più lento, senz'avere ciascuna per sé un organismo costante. Più pesante di tutte si muove il basso fondamentale, il rappresentante della massa bruta: il suo salire e discendere si fa solo per grandi passaggi, in terze, quarte, quinte, e non mai d' UN TONO SOLO; ché allora sarebbe, per contrappunto doppio, un basso trasportato. Questo tardo moto è a lui anche fisicamente naturale: un rapido passaggio o un gorgheggio nelle note gravi non si può neppure immaginare. Più svelte, ma ancor senza nesso melodico e significante progressione si muovono le parti più elevate, che corrono parallele al mondo animale. Il movimento isolato e la destinazione regolata di tutte le parti sono analoghi al fatto che in tutto il mondo irrazionale, dal cristallo all'animale più perfetto, nessun essere ha una coscienza propriamente sistematica, che faccia della sua vita un complesso sensato; e nessuno ha una successione di sviluppi mentali, nessuno si perfeziona con la cultura; — bensì tutti rimangono in ogni tempo uguali, secondo la propria natura, determinati da rigida legge. Finalmente nella MELODIA, nella voce principale, alta, canora, che il tutto guida e libera, spontanea procede dal principio alla fine con l'organismo ininterrotto e significativo d'un pensiero UNICO, formando un tutto ben delineato, riconosco il grado supremo dell'oggettivazione della

volontà, la conscia vita e lotta dell'uomo. Come l'uomo ognora guarda, egli solo essendo fornito di ragione, davanti o dietro a sé, sul cammino della propria realtà e delle possibilità innumerabili, compiendo un corso vitale consapevole, in cui tutto si collega e forma un insieme: — così ha la MELODIA sola una significativa, voluta connessione da capo a fondo. Ella narra quindi la storia della volontà illuminata dalla riflessione, volontà che si manifesta nel reale con la serie degli atti suoi; ma dice di più, narra della volontà la storia più segreta, ne dipinge ogni emozione, ogni tendenza, ogni moto, tutto ciò che la ragione comprende sotto l'ampio e negativo concetto di sentimento, né può meglio accogliere nelle proprie astrazioni. Perciò fu sempre detto esser la musica il linguaggio del sentimento e della passione, come le parole sono il linguaggio della ragione. Già Platone la dichiara ἡ τῶν μελῶν κίνησις μεμιμημένη, ἐν τοῖς παθήμασιν ὅταν ψύχη γίνηται (melodiarum motus, animi affectus imitans), *De leg.* VII; e anche Aristotele dice: διὰ τί οἱ ῥυθμοὶ καὶ τὰ μέλη, φωνὴ οὖσα, ἤθεσιν ἔοικε; (cur numeri musici et modi, qui voces sunt, moribus simile sese exhibent ?), *Probl.* c. 19.

Ora, come l'essenza dell'uomo sta nel fatto che la sua volontà aspira, viene appagata e torna ad aspirare, e sempre così continua; anzi sua sola felicità, solo suo benessere è che quel passar dal desiderio all'appagamento e da questo a un nuovo desiderio proceda rapido, poi che il ritardo dell'appagamento è dolore, e il ritardo del nuovo desiderio è aspirazione vuota, *languor*, noia: — così l'essenza della melodia è un perenne discostarsi, peregrinar lontano dal tono fondamentale per mille vie non solo verso i gradi armonici, la terza e la dominante, ma verso ogni tono, fino alla dissonante settima ed ai gradi eccedenti; eppur sempre succede da ultimo un ritorno al tono fondamentale. Per tutte codeste vie esprime la melodia il multiforme aspirar della volontà; ma col ritrovare infine un grado armonico, o meglio ancora il tono fondamentale, esprime l'appagamento. Trovar la melodia, scoprire in lei tutti i segreti più profondi dell'umano volere e sentire, è opera del genio: la cui azione è qui più facile a vedersi che altrove, libera da ogni riflessione e meditato intento — e potrebbe chiamarsi ispirazione. Qui, come ovunque nel dominio dell'arte, è il concetto infruttifero: il compositore disvela l' intima essenza del mondo, in un linguaggio che la ragione di lui non intende: come una sonnambula magnetica dà rivelazione di cose, delle quali sveglia non ha concetto alcuno. In un compositore, quindi, meglio che in ogni altro artista, è l'uomo dall'artista in tutto separato e distinto. Perfino nell' illustrazione di quest'arte mirabile lascia il concetto scorgere la propria povertà e i propri limiti: ma io voglio nondimeno tentar di esporre fino all'ultimo l'analogia da me indicata. — Come il rapido passaggio dal desiderio all'appagamento, e da questo a un nuovo desiderio, e felicità e benessere,

così sono gioiose le melodie rapide, senza grandi deviazioni: tristi sono invece, se lente, deviate in penose dissonanze, e solo attraverso molte battute facenti ritorno al tono fondamentale; sì da paragonarsi a un tardivo, contrastato appagamento del desiderio. Il ritardo della nuova eccitazione della volontà, il languore, non potrebbe esprimersi altrimenti che nel prolungato tono fondamentale, il cui effetto sarebbe ben presto intollerabile: già di molto s'avvicinano a ciò le monotone, inespressive melodie. I brevi, facili periodi d'una rapida musica e danza sembrano parlar d'una gioia comune, agevole a raggiungersi; mentre l'Allegro maestoso, in lunghi periodi, lenti passaggi, ampie deviazioni, esprime una più alta, più nobile aspirazione verso una mèta lontana, e il suo finale conseguimento. L'Adagio parla del dolore d'una grande e nobile aspirazione, la quale disdegna ogni felicità meschina. Ma come mirabile è l'effetto del Minore e del Maggiore! Come stupisce che il mutar d'un semitono, il subentrar della terza minore in luogo della maggiore, c' ispiri immediatamente e inevitabilmente un senso d'angoscia e di pena, dal quale con la stessa rapidità ci libera il modo maggiore! L'Adagio raggiunge nel modo minore l'espressione del più alto spasimo, diviene il più sconvolgente lamento. Musica a ballo in minore sembra indicare la perdita d'una felicità mediocre, che piuttosto si dovrebbe disdegnare; sembra parlar d'un fine basso conseguito con travagli e tribolazioni. — L' inesauribile ricchezza di possibili melodie corrisponde all' inesauribile ricchezza della varietà d' individui, fisonomie e carriere vitali nella natura. Il passaggio da una tonalità a un'altra affatto diversa, venendo a toglier la connessione con ciò che precede, somiglia alla morte, in quanto ella è fine dell' individuo: ma la volontà che in costui si palesava, vive dopo come prima, in altri individui palesandosi, la cui conscienza tuttavia non ha connessione di sorta con quella del primo.

Nel mostrar tutte codeste analogie, non si deve tuttavia mai dimenticare che la musica non ha con esse una relazione diretta, ma soltanto indiretta: non esprimendo ella il fenomeno, ma l' intimo essere, l' in-sé d'ogni fenomeno, la volontà stessa. Non esprime adunque questa o quella singola e determinata gioia, questo o quel turbamento, o dolore, o terrore, o giubilo, o letizia o serenità; bensì LA gioia, IL turbamento, IL dolore, IL terrore, IL giubilo, LA letizia, LA serenità IN SE STESSI, e, potrebbe dirsi, *in abstracto*, dandone ciò che è essenziale, senza accessori, quindi anche senza i loro motivi. Perciò noi comprendiamo la musica perfettamente in questa purificata quintessenza. Di là procede che la nostra fantasia venga dalla musica con tanta facilità eccitata, tenti allora di dar forma a quel mondo di spiriti che direttamente ci parla, invisibile e pur sì vivamente mosso, e di vestirlo con carne e ossa, cioè impersonarlo in un esempio analogo. Questa è l'origine

del canto accompagnato da parole, e finalmente dell'opera — la quale appunto perciò non dovrebbe mai abbandonare questa situazione subordinata per salire al primo luogo e ridurre la musica a semplice mezzo della propria espressione; la qual cosa è un grosso errore e una massiccia stortura. Imperocché sempre la musica esprime la quintessenza della vita e dei suoi eventi, ma non mai questi medesimi; le cui distinzioni quindi non hanno il minimo influsso sopra di lei. Appunto tale universalità, che a lei esclusivamente appartiene malgrado la determinatezza più precisa, le dà l'alto valore ch'ella possiede come panacea di tutti i nostri mali. Se quindi si vuol troppo adattar la musica alle parole, modellarla sui fatti, ella si sforza a parlare un linguaggio che non è il suo. Da questo difetto nessuno s'è tenuto lontano come ROSSINI: perciò la musica di lui parla sì limpido e puro il linguaggio suo PROPRIO, da non aver punto bisogno di parole, ed esercitare quindi tutto il suo effetto, anche se eseguita dai soli strumenti.

In conseguenza di tutto ciò possiamo considerare il mondo fenomenico (o la natura) e la musica come due diverse espressioni della cosa stessa; la quale è adunque il termine di unione dell'analogia che passa fra loro, la cui conoscenza si richiede per vedere addentro quell'analogia. La musica quindi è — guardata come espressione del mondo — un linguaggio in altissimo grado universale, che addirittura sta all'universalità dei concetti press'a poco come i concetti stanno alle singole cose. Ma la sua universalità non è punto quell'universalità vuota dell'astrazione, bensì ha tutt'altro carattere, ed è congiunta con una perenne, limpida determinatezza. Somiglia in ciò alle figure geometriche ed ai numeri: che quali forme universali di tutti i possibili oggetti dell'esperienza ed a tutti applicabili, non sono tuttavia astratti, ma intuitivi e sempre determinati. Tutte le possibili aspirazioni, eccitazioni e manifestazioni della volontà; tutti quei fatti interni dell'uomo che la ragione getta nell'ampio concetto negativo di sentimento, sono da esprimere nelle infinite melodie possibili; ma ognora nell'universalità di semplice forma, senza la materia; ognora nell'in-sé, e non nel fenomeno: quasi la più profonda anima di questo, senza il corpo. Da quest'intima relazione che la musica ha con la vera essenza di tutte le cose, si trae pur la spiegazione del fatto che se a qualsivoglia scena, azione, evento, ambiente s'accompagna una musica adatta, questa sembra dischiudercene il senso più segreto, ed esserne il più esatto, il più limpido commentario; e nello stesso tempo pare a quegli che intero s'abbandona all'effetto d'una sinfonia, di vedere innanzi a sé passare le vicende tutte della vita e del mondo, ma nondimeno gli è impossibile, quando vi rifletta, trovare una somiglianza tra quella musica e le cose che ondeggiavano a lui nella fantasia. Imperocché quivi la musica differisce, come ho detto, da tutte le altre arti: nell'essere

non già una riflessa immagine del fenomeno — o, meglio, l'adeguata oggettità della volontà, — bensì l' immediato riflesso della volontà medesima; e per tutto ciò ch' è fisico nel mondo rappresentare il metafisico, per ogni fenomeno rappresentare la cosa in sé. Tanto si potrebbe quindi chiamare il mondo musica materiata, quanto materiata volontà. Così si spiega perché la musica faccia apparire in più forte rilievo ogni quadro, anzi ogni scena della vita reale e del mondo: e tanto più, per quanto più analoga è la melodia di lei all' intimo spirito del dato fenomenico. Di qui viene che una poesia possa, come canto, venir sottomessa alla musica: o una rappresentazione intuitiva come pantomima; o questa e quella insieme, come opera. Tali scene isolate dell'umana vita, fatte soggetto all'universale linguaggio della musica, non sono mai con questa congiunte o a lei corrispondenti per una fissa necessità; bensì v' hanno il rapporto che un qualsivoglia esempio può avere col concetto generale: rappresentano con la determinatezza della realtà quel che la musica esprime nell'universalità della forma pura. Perché le melodie sono, in un certo modo, così come i concetti universali, un'astrazione della realtà. Quest'ultima, invero, fornisce l' intuitivo, il particolare e individuale, il caso singolo, in corrispondenza sia all'universalità dei concetti, sia all'universalità delle melodie; le quali universalità sono tuttavia, sotto un certo rispetto, contrarie: poiché i concetti contengono soltanto le forme primamente astratte dall' intuizione, quasi il vuoto guscio esterno delle cose, e sono quindi astrazioni vere e proprie; mentre la musica dà invece il nocciolo più interno, precedente a ogni formazione, ossia il cuore della cosa. Questo rapporto si potrebbe esprimere benissimo nella lingua degli Scolastici, dicendo: i concetti sono gli *universalia post rem*, mentre la musica dà gli *universalia ante rem*, e la realtà gli *universalia in re*. Al senso universale della melodia posta ad accompagnare una poesia, potrebbero corrispondere egualmente altri esempi, scelti a piacere, dell'universale in quella espresso, nello stesso grado; perciò la stessa composizione s'adatta a più strofe, e perciò si può avere il *vaudeville*. Ma in genere l'esser possibile un rapporto tra una composizione musicale e una rappresentazione intuitiva poggia, come ho osservato, sul fatto che l'una e l'altra sono espressioni differentissime della stessa intima essenza del mondo. Ora, quando s'abbia davvero nel caso singolo un tal rapporto, e il compositore abbia saputo esprimere nell'universale lingua della musica quei moti della volontà che formano il nocciolo di un evento, allora è la melodia della canzone o la musica dell'opera altamente espressiva. L'analogia dal compositore trovata fra quel linguaggio e quei moti, deve nondimeno procedere dall' immediata cognizione dell'essenza del mondo, senza consapevolezza della ragione; non dev'essere imitazione fatta consapevolmente, mediante concetti, ché allora

non esprimerebbe la musica l'intima essenza, la volontà medesima, e non farebbe che imitare insufficientemente il fenomeno di quest'ultima, come ognor fa la musica imitativa, qual'è per esempio *Le stagioni* di Haydn e anche la sua *Creazione*, in molti luoghi ove i fenomeni del mondo intuitivo sono direttamente imitati. E così anche in tutte le descrizioni di battaglie: tutta roba da gettar via.

L'ineffabile senso intimo d'ogni musica, in grazia del quale ella ci passa davanti come un paradiso a noi ben famigliare e pure eternamente lontano, affatto comprensibile e pur tanto incomprensibile, proviene dal riflettere tutti i moti del nostro essere più segreto, ma senza la realtà loro, e tenendosi lungi dal loro tormento. Similmente la gravità essenziale alla musica, per cui è il ridicolo escluso affatto dal suo diretto dominio, si spiega con l'essere suo oggetto immediato non la rappresentazione, che sola può apparire illusoria e ridicola, ma la volontà stessa. E questa è per sua natura ciò che esiste di più grave come ciò da cui tutto dipende. — Come ricco di contenuto e di significanza sia il linguaggio musicale, provano perfino i segni di ripetizione, oltre al *da capo*, che in opere letterarie sarebbero intollerabili, mentre in quello appaiono opportuni e vantaggiosi, dovendosi udire due volte per afferrarlo appieno.

In tutta questa trattazione intorno alla musica, mi sono sforzato di render chiaro come ella in un linguaggio universalissimo esprima l'essenza intima, l'in-sé del mondo, che noi, muovendo dalla sua manifestazione più limpida, significhiamo sotto il concetto di volontà; e l'esprima in una materia particolare, ossia con semplici suoni, con la massima determinatezza e verità. E d'altra parte, secondo io vedo e tendo, la filosofia non è se non compiuta, esatta riproduzione ed espressione dell'essenza del mondo, in concetti molto generali; sol con questi potendosi avere una visione, per ogni verso sufficiente e servibile, di tutta quell'essenza. Chi adunque m'ha seguito ed è penetrato nel mio pensiero, non mi troverà tanto paradossale, quando dico che, posto si potesse dare una spiegazione della musica, in tutto esatta, compiuta e addentrantesi nei particolari — ossia riprodurre estesamente in concetti ciò ch'ella esprime — questa sarebbe senz'altro una sufficiente riproduzione e spiegazione del mondo in concetti; oppur le equivarrebbe in tutto, e sarebbe così la vera filosofia. Né il motto di Leibniz sopra citato, giustissimo da un inferior punto di vista, suonerebbe paradossale venendo a esser parodiato nel senso della nostra superiore concezione della musica, così: *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*. Imperocché *scire*, sapere, significa sempre aver deposto la conoscenza in concetti astratti. E poi che la musica, per la verità da più parti confermata del motto leibniziano, non è altro — astraendo dal suo significato estetico, o interno,

e guardandola in modo affatto esteriore ed empirico — che il mezzo di afferrar direttamente, e *in concreto*, numeri più grandi e relazioni numeriche più complesse, quali di solito possiam conoscere solo indirettamente per mezzo di concetti, ne viene che riunendo quelle due sì diverse e pure esatte concezioni della musica, possiamo farci un concetto sulla possibilità d'una filosofia dei numeri, qual'era quella di Pitagora e anche dei Cinesi dell' Y-King; e in questo senso interpretare il detto di Pitagora riferito da Sesto Empirico (*adv. Math.*, L. VII): τῷ ἀριθμῷ δὲ τὰ πάντ' ἐπέοικεν (*numero cuncta assimilantur*). Se infine applichiamo questo modo di vedere alla nostra precedente dimostrazione dell'armonia e della melodia, troveremo che una filosofia morale pura, senza spiegazione della natura, come Socrate la voleva introdurre, è affatto analoga a una melodia senz'armonia, come Rousseau in modo esclusivo la voleva; e all'opposto, una fisica e metafisica pura, senza etica, corrisponde a una pura armonia senza melodia. — A queste osservazioni incidentali mi sia lecito annodarne alcune altre, riferentisi ancora all'analogia della musica col mondo fenomenico. Trovammo nel precedente libro che il grado supremo dell'oggettivazione della volontà, l'uomo, non può apparir solitario e distaccato dagli altri gradi inferiori; ma li presuppone, come questi presuppongono gl' infimi. Così pure la musica — la quale, proprio come il mondo, oggettiva la volontà direttamente — è perfetta soltanto nell'armonia completa. La voce acuta che fa da guida alla melodia abbisogna, per produrre tutto il suo effetto, dell'accompagnamento di tutte le altre voci, fino al basso più profondo, il quale è da considerarsi come principio di tutte; la melodia entra qual parte integrante nell'armonia, come questa in quella. E come soltanto nell' insieme di tutte le voci la musica esprime ciò che di esprimer si propone, così l'unica volontà che sta fuori del tempo, trova la sua perfetta oggettivazione soltanto nella completa unione di tutti i gradi, che lungo un' infinita scala di progressiva evidenza manifestano il suo essere. — Molto osservabile è ancora l'analogia che segue. Abbiamo nel precedente libro veduto che, malgrado il reciproco adattamento, rispetto alle specie, di tutti i fenomeni della volontà (il che dà luogo alla considerazione teleologica), rimane tuttavia un non eliminabile contrasto tra quei fenomeni individualmente; il quale è in tutti i lor gradi visibile, e il mondo riduce a un perenne campo di battaglia tra i fenomeni tutti dell'una e identica volontà, facendo palese così l' intimo dissidio di quest'ultima con sé medesima. A ciò pur si trova correspondenza nella musica. Invero un sistema armonico di suoni interamente puro è impossibile non solo fisicamente, ma già perfino aritmeticamente. I numeri stessi, coi quali si esprimono i toni, hanno irrazionalità non riducibili: nessuna scala sarebbe mai possibile a calcolare, entro la quale ogni quinta stesse

al tono fondamentale come 2 sta a 3, ogni terza maggiore come 4 a 5, ogni terza minore come 5 a 6 e così via. Perché, se i toni sono esatti rispetto al tono fondamentale, non lo sono più reciprocamente, ché allora, per esempio, dovrebbe la quinta esser la terza minore della terza ecc. I toni della scala rassomigliano ad attori che debbano rappresentare or questa or quella parte. Una musica perfettamente esatta non si può dunque pensare, nonché eseguire, e dalla purezza piena si discosta ogni possibile musica. Questa può solamente celare le dissonanze in lei essenziali, distribuendole tra tutti i toni, ossia per mezzo di tempera. Si veda a questo proposito l'Acustica di Chladni, § 30, e del medesimo la *Breve esposizione della teoria dei suoni e dell'armonia*, p. 12.

Avrei ancor parecchio da aggiungere sul modo onde la musica vien percepita, ossia unicamente nel tempo e per il tempo, con assoluta esclusione dello spazio, ed anche senza influsso della conoscenza di casualità, ossia dell' intelletto; imperocché i suoni musicali già producono come effetto l' impressione estetica, senza che si debba risalire alla loro causa come accade nell' intuizione. Ma non voglio prolungar questi discorsi, ché probabilmente già a taluno sono apparso nel mio terzo libro troppo prolisso, o troppo mi sono addentrato nei particolari. Ciò era tuttavia necessario per il mio scopo, e tanto meno sarà biasimato, quanto più ci si rappresenti l' importanza — di rado conosciuta abbastanza — e l'alto valore dell'arte; riflettendo che se, a nostro modo di vedere, tutto il mondo visibile non è se non oggettivazione, specchio della volontà e accompagna questa alla conoscenza di sé, anzi, come tosto vedremo, alla sua possibile redenzione; e riflettendo in pari tempo che il mondo come rappresentazione, quando lo si consideri a parte, ed essendo svincolati dal volere lo si lasci occupare esso solo la coscienza, è il più gioioso e l'unico innocente aspetto della vita; — di ciò noi dobbiamo considerare l'arte come il più alto grado, il più completo sviluppo, poiché ella sostanzialmente fa quel medesimo che fa il mondo visibile, ma con più concentrazione, compiutezza, consapevole intento; e può quindi nel pieno significato della parola esser chiamata la fioritura della vita. Se il mondo intero quale rappresentazione non è che la visibilità della volontà, l'arte è quella che fa più limpida codesta visibilità, la camera oscura che gli oggetti fa apparire più puri, e meglio vedere, e abbracciar con lo sguardo. È lo spettacolo nello spettacolo, la scena sulla scena, come nell'*Amleto*.

Il godimento del bello, il conforto che l'arte può dare, l'entusiasmo dell'artista, che gli fa dimenticare i travagli della vita — unico privilegio del genio, il solo che lo compensi del dolore cresciuto di pari passo con la chiarità della coscienza, e della squallida solitudine fra una gente eterogenea, — tutto ciò poggia sul fatto che, come ci si mostrerà in seguito, l' in-sé della

vita, la volontà, l'essere medesimo sono un perenne soffrire, in parte miserabile, in parte orrendo; mentre l'essere medesimo quale semplice rappresentazione, puramente intuita, o riprodotta dall'arte, libera da dolore, offre un significante spettacolo. Quest'aspetto del mondo puramente conoscitivo, e la riproduzione sua in un'arte qualsiasi è l'elemento dell'artista. Egli è incatenato dallo spettacolo dell'oggettivata volontà: vi si indugia, non si stanca di guardarlo e di riprodurlo e talora ne fa egli medesimo le spese, ossia egli medesimo è la volontà, che in quel modo si oggettiva e perdura in continuo dolore. Quella pura, vera e profonda conoscenza dell'essere del mondo gli si fa scopo di per se stessa — ed egli a lei si ferma. Non diviene ella adunque per lui — come vedremo nel seguente libro accadere per il santo arrivato alla redenzione — un quietivo della volontà; non lo redime per sempre dalla vita, ma solo per brevi istanti, e non è ancora una via a uscir dalla vita, ma solo a volte un conforto nella vita stessa; fin che la sua forza, così accresciuta, stanca alfine del giuoco, non si volga al serio. Come simbolo di questo passaggio si può considerar la Santa Cecilia di Raffaello. Al serio ci volgeremo dunque noi pure nel libro seguente.

(Dalla trad. P. Savi-Lopez, Bari, Laterza, 1921[2], II, pp. 112-27).

VII

DALL'ESTETICA POSITIVISTICA ALLE ESTETICHE DI FINE OTTOCENTO

I

L' ESTETICA DEL POSITIVISMO

1. *L'arte nei sistemi di Comte e di Spencer.* La prima reazione contro l'estetica romantica si ebbe nell'estetica positivistica. Il positivismo ha avuto presso molti ambienti la reputazione di essersi sostanzialmente disinteressato del problema estetico o, addirittura, di essere stato ostile all'estetica. Ma già il Comte, nel 1842, reagiva contro questo pregiudizio sostenendo che, se pur la tendenza antiestetica era propria ad alcune correnti scientifiche della filosofia positiva, tuttavia essa era invece del tutto estranea a quel positivismo che invece cercava di comprendere — come si sforzava di fare il Comte — l'umanità nell' intero complesso delle sue manifestazioni. « Le caractère — egli scrive — profondément synthétique qui distingue surtout la contemplation esthétique, toujour relative aux émotions de l' homme, dans le cas même qui semblent le plus s'en éloigner, ne saurait la rendre pleinement compatible qu'avec le genre d'esprit scientifique le mieux disposé à l'unité, comme étant le plus empreint d' humanité » [1].

Comte cercò dunque di trovare una spiegazione e una funzione alle arti nell'ambito del sùo sistema. Secondo lui, alle epoche primitive dell'umanità corrisponde un'arte naturalistica, la quale serve soltanto a riprodurre, attraverso una gratuita imitazione irrazionale della natura, la situazione fondamentalmente ricettiva dello spirito umano nei suoi primordi. Al contrario accade invece nell'epoca moderna, dove lo slancio dell'uomo è volto alle conquiste sociali, ed è prodotto della liberazione dai vincoli della natura e dei pregiudizi. Di qui un nuovo compito e una funzione essenziale dell'arte nel mondo moderno: quella di cantare i prodigi compiuti dall'uomo, la sua conquista della natura, le meraviglie della socialità umana. A questa particolare funzione dell'arte Comte ha dedicato alcune delle pagine più belle del sesto ed ultimo volume del suo *Cours de philosophie positive.*

Nonostante che l'estetica di Comte sia stata completamente ignorata da più di uno studioso moderno (il Croce non lo nomina neppure nella sua storia dell'estetica), tuttavia l' importanza del suo pensiero nella storia dell'estetica ottocentesca è notevole: l'estetica di Guyau, ad esempio, non si potrebbe comprendere senza il precedente di Comte. Fu Comte infatti colui che inserì per la prima volta decisamente il problema estetico nell'analisi sociologica; e per questo egli

[1] A. Comte, *Cours de philosophie positive*, t. VI, Paris 1894 (3ª ed.), p. 624.

può essere considerato non soltanto precursore dell'estetica positivistica di Taine e di Guyau, ma anche di certi aspetti dell'estetica marxistica.

Dopo Comte, in campo positivistico, Spencer si occupò ripetutamente di estetica sia nel saggio su *L'utile e il bello* del 1852-54, sia in quello *Origine degli stili dell'architettura* contemporaneo al precedente, sia in quello *Origine e funzione della musica* del 1857. Ma l'opera in cui Spencer affrontò più sistematicamente il problema estetico sono i *Princìpi di psicologia* del 1855, in cui si trova elaborata la nota interpretazione positivistica del concetto antichissimo dell'arte come gioco.

Spencer trae il concetto dell'arte come gioco da Schiller, per quanto non lo citi espressamente: « Molti anni or sono incontrai in uno scrittore tedesco questa osservazione: che i sentimenti estetici derivino dall' impulso del gioco. Non mi ricordo più il nome dello scrittore e non sono più in grado di ricordarmi se qualche giustificazione era da lui fornita a questa proposizione, o se ne erano dedotte delle conseguenze. Ma quella proposizione in sé mi è rimasta nella memoria come quella che offre su questo argomento se non proprio la verità, almeno un abbozzo della verità »[1]. In effetti, l' interpretazione del concetto di arte come gioco è in Spencer assai più superficiale che in Schiller: per Spencer, cioè, il tratto comune che unisce le arti all'attività del gioco consiste nel fatto di non servire in modo diretto ai processi utili alla vita.

L'estetica di Spencer, più che a quella schilleriana, si può accostare alla posizione negativa della *Repubblica* platonica nei confronti dell'arte. Come cioè per il Platone della *Repubblica* l'arte era pura « mimesi » della natura, così per Spencer l'arte si basa su « azioni simulate » al posto di quelle reali: il gioco artistico è per lui « l'esercizio artificiale di energie che, in assenza del loro esercizio naturale, divengono tanto esuberanti da sfogarsi in azioni simulate anziché in azioni reali »[2]. In sostanza, si può dire quindi che l'estetica di Spencer fu forse più nota, ma meno significativa ed importante di quella di Comte, soprattutto nei confronti dello sviluppo dell'estetica positivistica.

2. *Le estetiche di Taine e di Guyau.* L'estetico più significativo del positivismo fu certamente Hippolyte Taine. A differenza di Comte e di Spencer, egli proveniva da studi specifici di storia letteraria ed artistica, i quali gli avevano procurato una eccezionale competenza specifica nelle singole arti: soprattutto gli *Essais de critique et histoire* del 1856 e l' *Histoire de la littérature anglaise* del 1863. Per questo il Taine, professore dal 1864 di estetica e storia dell'arte presso l' « École des beaux arts » di Parigi, poté affrontare il problema estetico sulla base dei princìpi comtiani, ma con una competenza specifica assai superiore a quella di Comte. Perciò la sua *Philosophie de l'art*, pubblicata a Parigi nel 1865, riscosse un successo notevolissimo.

Il Taine si propone anzitutto di considerare l'arte inserendola nel contesto sociale da cui essa proviene. Così come l'opera isolata di un artista la si può in-

[1] H. SPENCER, *Principles of Psychology*, London 1855, VII, cap. 9, par. 533.
[2] H. SPENCER, *op. cit.*, VIII, cap. 9, par. 534.

tendere solo collegandola con l' intera produzione di quell'artista, altrettanto l'opera totale di un artista si può intendere solo reinserendola nei rapporti di dipendenza e di contrapposizione ch'egli ebbe con gli altri artisti e le scuole artistiche della sua epoca. Ma, soprattutto, occorre studiare come questi rapporti artistici siano emersi dall'ambiente sociale della loro epoca e come si siano intessuti in quell'ambiente.

Nella sua essenza, l'arte è per il Taine imitazione; non però imitazione di aspetti qualsiasi delle cose, bensì imitazione degli aspetti strutturalmente fondamentali della natura. Come accade ad ogni estetica dell' imitazione, l'estetica di Taine si trova in difficoltà a spiegare il carattere imitativo dell'architettura e della musica, le due arti meno imitative. Il Taine però risolve il problema considerando l'architettura e la musica come imitazioni dei rapporti matematici e razionali congeniti alla struttura stessa delle cose di natura.

Ma l'aspetto su cui il Taine soprattutto insiste è il condizionamento sociologico dell'opera d'arte. Egli così enuncia la legge di questo condizionamento: «L'oeuvre d'art est determinée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes» [1]. Perciò, per giudicare una qualsiasi opera d'arte, il primo compito fondamentale è sempre quello di conoscere il suo *milieu*: ciò che appunto il Taine compie nei suoi noti studi sulla pittura italiana del Rinascimento e sulla pittura dei Paesi Bassi. Il rapporto tra l'opera d'arte e il *milieu* ritorna infine, per il Taine, anche nella valutazione dell'opera d'arte; giacché l'opera d'arte va giudicata appunto per lui da un lato in base alla presa umana e sociale di essa, dall'altro dalla compiutezza della sua espressione e dalla armonizzazione della forma con la materia.

Un altro notevole sviluppo delle idee estetiche del Comte, non estraneo all' influsso del pensiero del Taine, si ebbe nel secondo Ottocento con l'opera di J. M. Guyau. La sua estetica è contenuta in due opere fondamentali: *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, del 1884, e *L'art au point de vue sociologique*, apparsa postuma nel 1889. Per il Guyau l'arte deve mirare a due scopi essenziali: anzitutto a quello di produrre sensazioni gradevoli alla vista, all'udito, ecc.; quindi a quello di produrre fenomeni di «induzione psicologica», cioè sentimenti di carattere sociale. Compito della genialità artistica è appunto quello di soddisfare entrambe queste esigenze, conciliandole armonicamente.

L'utile e il bello, per il Guyau, per quanto si differenzino, hanno tuttavia dei punti fondamentali di contatto e il loro rapporto è essenziale a comprendere il fenomeno dell'arte. Infatti la solidarietà sociale e la simpatia universale sono, secondo il Guyau, condizioni essenziali sia per creare che per comprendere una vera opera d'arte. La contemplazione dell'opera d'arte produce poi un piacere di tipo particolare, che si articola in tre piaceri distinti: anzitutto il piacere di riconnettere gli oggetti imitati dall'arte con quelli conservati dalla nostra memoria; quindi quello di simpatizzare con l'artista; infine quello di simpatizzare con le creature presenti nell'opera dell'artista.

L'estetica del Guyau si riconduce, in ultima analisi, alla sociologia di Comte.

[1] H. TAINE, *Philosophie de l'art*, I, Paris 1906[12], p. 48.

Infatti il compito più alto dell'arte risulta essere, per lui, quello di produrre una emozione estetica di carattere sociale. Perciò egli conclude che l'arte è un *anthropomorphisme et un sociomorphisme*[1]. E, in questo neologismo dell'arte « sociomorfica », si può dire che riassuma tutto il percorso dell'estetica positivistica più significativa, dal Comte al Taine, al Guyau.

3. *Naturalismo e psicologismo nell'estetica del secondo Ottocento.* All'estetica positivistica si affiancano, nel secondo Ottocento, da un lato gli studi naturalistici sulle diverse tecniche artistiche, dall'altro la corrente dell'estetica psicologica.

Gli studi naturalistici ebbero fortuna soprattutto nell'ambito della musicologia. Nel 1863 H. Helmholtz pubblicò il suo importante scritto *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* e nel 1883 C. Stumpf la sua *Tonpsychclogie.* Soprattutto lo Helmholtz contribuì notevolmente a una naturalizzazione e razionalizzazione dell'estetica musicale. Per Helmholtz la base di ogni musica è costituita dagli intervalli musicali; ma la struttura di ogni intervallo musicale è determinata dai rapporti numerici delle vibrazioni (*Luftschwingungen*) tra loro. E, come ogni intervallo musicale esplicito consta dei rapporti numerici tra le vibrazioni di due note, così anche all' interno di una sola nota è già presente un intervallo primordiale, naturale, in grazia del quale la nota si distingue dall'*einfacher Ton*: esso è l' intervallo che la natura istituisce tra il *Grundton* (suono fondamentale) e l' *Oberton* (vibrazione armonica) di cui è costituita la nota, la quale consiste appunto di un suono fondamentale e di parecchie vibrazioni armoniche. Quindi, in senso rigoroso, ogni nota musicale è già in sé un accordo determinato da leggi matematiche; ed è appunto questa sua struttura matematica ciò che la distingue da un qualsiasi rumore.

La teoria naturalistica della musica di Hemholtz venne a rafforzare l'estetica musicale razionalistica che pochi anni prima, nel 1854, Eduard Hanslick aveva formulato in un libro destinato a grande successo, *Vom Musikalisch-Schönen.* Hanslick fu il maggior oppositore di Wagner, il quale si proponeva di fondere insieme le tre arti della musica, della letteratura e dello spettacolo nell' ideale del *Ton-Wort-Drama.* Hanslick fu invece tenace avversario delle arbitrarie contaminazioni e confusioni tra un'arte e un'altra: per Hanslick la musica non può esprimere altro che « pensieri musicali » e ogni accostamento di melodie con versi è sempre arbitrario. Così Hanslick mostrò che la famosa aria di Orfeo dell'opera *Orfeo ed Euridice* di Gluck « J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur ! » può benissimo esser cantata anche sulle parole « J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur ! ».

Nel frattempo assumeva molta importanza, soprattutto in Germania, l'estetica psicologica. Suo fondatore può essere considerato Th. Fechner, autore del noto trattato *Vorschule der Aesthetik*, del 1876. Il Fechner si propone il compito di un'estetica induttiva, cioè di un'estetica che non pretenda di dedurre tutte le sue parti da un principio universale, ma che invece ricerchi induttivamente, su

[1] J. M. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, I, Paris 1930 (3ª ed.), p. 21.

basi sperimentali. Il Fechner ha addirittura istituito una serie di esperimenti e di *tests* per accertare le modalità del piacere estetico a seconda degli oggetti e degli individui. Certamente gran parte del suo trattato è basato su affermazioni ingenue o gratuite; però oggi si va rivalutando la sua importanza, che sinora era stata troppo disprezzata. Il Fechner ci ha infatti offerto un primo, se pur rudimentale esempio di una moderna critica del gusto estetico.

Non lontano dalla posizione del Fechner è il libro di Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, del 1894: anche il Grosse combatte l'estetica speculativa e afferma l'ideale di una scienza sperimentale, positiva dei fatti estetici. Anche le correnti derivate dalla filosofia di Herbart raggiungono posizioni non lontane da quelle dell'estetica psicologica. Così E. Siebeck, discepolo di Herbart, nella sua opera *Das Wesen der aesthetischen Anschauung* del 1875, cerca di sostenere una teoria estetica fondata sullo studio della personalità. E anche i primi sviluppi della cosiddetta dottrina dell'« empatia » si avvicinano a queste correnti psicologistiche; ma di essi dovremo parlare in seguito.

Si può infine ricordare ancora, nell'ambito di un'estetica naturalistica e psicologistica, il libro di J. H. Kirchmann, *Aesthetik auf realistischer Grundlage* del 1868, il quale sostiene l'origine psicologica dell'arte da una particolare sorta di « sentimenti ideali ».

BIBLIOGRAFIA

PER L' ESTETICA DI COMTE E DI SPENCER, OPERE UTILI, PER QUANTO NON SPECIFICHE

F. S. Marvin, *Comte*, London 1936.

E. Gauhe, *Spencer und die Romantik*, Berlin 1937.

SULL' ESTETICA DI TAINE E DI GUYAU

T. R. Moustoxidi, *Les systèmes esthétiques en France (1700-1890)*, Paris 1918.

F. G. Ippolito, *Taine e la filosofia dell'arte*, Roma 1911.

F. Baldensberger, *L'opposition française à l'esthétique de Taine*, in « Romanic Review », 2 (1945).

A. Fouillée, *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, Paris 1901².

A. Tisbe, *L'arte, la morale e la religione in J. M. Guyau*, Roma 1938.

G. Gerola, *Il problema estetico in J. M. Guyau*, in « Humanitas », 1947, pp. 1180-2.

D. Huisman, *L'estetica francese negli ultimi cento anni*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., III, pp. 1067-1181.

SULLE ESTETICHE NATURALISTICHE E PSICOLOGISTICHE

E. G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, New York 1942 (per Helmholtz).

R. Schähfke, *E. Hanslick und die Musik-Aesthetik*, Leipzig 1922.

K. Lasswitz, *G. Th. Fechner*, Stuttgart 1910².

H. Adolph, *Die Weltanschauung G. Th. Fechners*, Stuttgart 1923.

[TESTI]

1. *PROGRAMMA DI UNA FUTURA ARTE «POSITIVA»*

AUGUSTE COMTE, *Corso di filosofia positiva*, vol. VI, dalla 60ª Lezione

Vi è certamente, per quelli che sapranno apprezzarla, una sorgente inesauribile di nuova grandezza poetica nella concezione positiva dell'uomo come del capo supremo dell'economia naturale, ch'egli modifica incessantemente a suo vantaggio, dopo una saggia arditezza pienamente liberata da ogni vano scrupolo e da ogni terrore oppressivo e che non riconosce altri limiti generali se non quelli relativi all'insieme delle leggi positive rivelate dalla nostra attiva intelligenza: mentre sino allora l'umanità restava, al contrario, assoggettata passivamente, sotto ogni riguardo, a un'arbitraria direzione esteriore, da cui dovevano sempre dipendere le sue iniziative, qualsiasi esse fossero. L'azione dell'uomo sulla natura, d'altronde ancora tanto imperfetta, non ha potuto manifestarsi sufficientemente se non presso i moderni, nel risultato finale di una faticosa evoluzione sociale, molto dopo che lo slancio estetico corrispondente alla filosofia iniziale doveva essere essenzialmente esaurito: per cui essa non ha potuto comportare nessuna idealizzazione.

Con irrazionale imitazione della poesia antica, l'arte moderna ha continuato a cantare la meravigliosa saggezza della natura, anche dopo che la scienza reale ha direttamente constatato, sotto tutti gli aspetti più importanti, l'estrema imperfezione di quest'ordine tanto vantato. Quando il fascino teologico o metafisico non impedisce più un vero giudizio, ciascuno sente al giorno d'oggi che le opere umane, dai semplici apparecchi meccanici alle sublimi costruzioni politiche, sono, in generale, molto superiori, sia per convenienza che per semplicità a tutto ciò che di più perfetto può offrire l'economia che non è da lui diretta e in cui la grandezza delle masse soltanto costituisce ordinariamente la causa principale delle precedenti ammirazioni. È dunque nel cantare i prodigi dell'uomo, la sua conquista della natura, le meraviglie della sua socialità che il vero genio estetico ormai troverà soprattutto, sotto l'attivo impulso di uno spirito positivo, una sorgente feconda di nuove e potenti ispirazioni, suscettibili di una popolarità che non ebbe mai l'equivalente, perché esse saranno in piena armonia sia col nobile

istinto della nostra superiorità fondamentale, sia con l' insieme delle nostre convinzioni razionali.

Il poeta più eminente del nostro secolo, il grande Byron, che ha sinora, alla sua maniera, presentito meglio di qualsiasi altro la vera natura generale dell'esistenza moderna, insieme mentale e morale, ha solo tentato spontaneamente questa audace rigenerazione poetica, unico mezzo vero dell'arte attuale. Senza dubbio la sana filosofia non era allora ancora avanzata sufficientemente per permettere al suo genio di apprezzare a sufficienza, nella nostra situazione fondamentale, alcunché al di là dell'aspetto puramente negativo, ch'egli ha del resto mirabilmente idealizzato, come ho notato nel capitolo cinquantatreesimo. Ma il merito profondo delle sue composizioni immortali e il loro immenso successo immediato, malgrado le vane antipatie nazionali, presso tutti i popoli più civili, hanno già reso innegabile sia la potenza estetica propria della nuova socialità, sia la tendenza universale verso un tale rinnovamento.

Tutti gli altri spiriti veramente filosofici possono dunque comprendere ora che l'avvenimento necessario della riorganizzazione universale procurerà spontaneamente all'arte moderna contemporaneamente un inesauribile alimento attraverso lo spettacolo generale delle meraviglie umane, e un'eminente missione sociale, per far meglio apprezzare l'economia finale. Benché la filosofia dogmatica debba sempre presiedere all'elaborazione diretta dei diversi tipi, intellettuali o morali, che esigerà la nuova organizzazione spirituale, la partecipazione estetica diventerà per altro indispensabile, sia per la loro attiva propagazione, sia persino per la loro ultima preparazione; cosicché l'arte ritroverà così, nell'avvenire positivo, un importante compito politico, sostanzialmente equivalente, eccetto la diversità dei regimi, a quello che il passato politeistico le aveva conferito e che poi si era ecclissato sotto la cupa dominazione monoteistica.

Noi dobbiamo evidentemente scartare qui ogni indicazione generale relativa ai nuovi mezzi di una esecuzione estetica che non potrà essere sufficientemente vicina per comportare utilmente alcun simile apprezzamento attuale. Ma evitando, a questo proposito, le discussioni premature e fuori posto, conviene tuttavia annunziare già l'obbligo fondamentale imposto necessariamente all'arte moderna, come pure alla scienza e all' industria, cioè di subordinare tutte le sue concezioni all' insieme delle leggi reali; non tenderà affatto a sottrarle la preziosa risorsa di esseri fittizi, ma la costringerà soltanto nell' imprimerle una nuova direzione, conforme a quella che questo potente artificio logico riceverà anche sotto questi due aspetti universali.

Io ho, ad esempio, segnalato prima, al capitolo quarantesimo, l'utile impiego scientifico e pure logico che la sana filosofia biologica potrà oramai

trarre dalla conveniente introduzione di organismi immaginari però in piena armonia con tutte le nozioni vitali: quando lo spirito positivo avrà prevalso sufficientemente, non dubito che un tal procedimento, essenzialmente analogo al grado attuale della geometria in molti casi importanti, non possa veramente facilitare, in biologia, lo slancio delle concezioni giudiziosamente sistematiche. Ora, è chiaro che lo scopo e le condizioni dell'arte devono qui permettere un'applicazione assai più estesa dei mezzi simili, in cui l'uso teorico diventerà facilmente abusivo. Ciascuno avverte, d'altronde, che il loro impiego estetico dovrà rapportarsi principalmente all'organismo umano, presupposto modificato sia in male, sia soprattutto in bene, in modo da aumentare convenientemente gli effetti dell'arte, senza con ciò violare mai le leggi fondamentali della realtà.

In questa rapida valutazione dell'azione estetica propria della filosofia positiva, ho dovuto limitarmi a considerare esplicitamente la prima di tutte le arti del bello, quella cioè che, per la sua superiore pienezza e superiore generalità, domina al giorno d'oggi l'insieme dei loro sviluppi. Ma è evidente che questa rigenerazione dell'arte moderna non potrà essere limitata alla sola poesia, ma da questa essa si estenderà necessariamente agli altri quattro mezzi fondamentali di espressione ideale, seguendo l'ordine indicato dalla loro gerarchia naturale, segnalato al capitolo cinquantatreesimo. Così lo spirito positivio, il quale, finché è restato alla sua fase matematica iniziale, ha dovuto sembrare di meritare i rimproveri abituali di tendenza antiestetica che ancor ora gli indirizza ingiustamente una valutazione consuetudinaria, diventerà finalmente, al contrario, dopo la sua intiera sistemazione sociologica, la base principale di un'organizzazione estetica non meno indispensabile che il rinnovamento mentale e sociale da cui essa è necessariamente inseparabile.

(Trad. A. Plebe da A. COMTE, *Cours de philosophie positive*, Paris 1830-42, vol. VI, lez. LX).

2. *SULLA DIPENDENZA DELL'ARTE DALLA SOCIETÀ*

H. TAINE, *Filosofia dell'arte*, vol. I, cap. 1, par. 1

Il punto di partenza del presente metodo consiste nel riconoscere che un'opera d'arte non è isolata e, in conseguenza, nel cercare l'insieme da cui essa dipende e che la esplica.

Il primo punto non è affatto difficile. È chiaro ed evidente che un'opera d'arte, un quadro, una tragedia, una statua appartengono a un insieme,

intendo cioè all'opera totale dell'artista che ne è l'autore. Questo è elementare. Ciascuno sa che le diverse opere di un artista sono tutte parenti come figlie di uno stesso padre, cioè che esse hanno tra loro delle notevoli rassomiglianze. Voi sapete che ogni artista ha il suo stile, uno stile che si ritrova in tutte le sue opere. Se è un pittore, egli ha la sua maniera di colorire, ricca o sbiadita, i suoi tipi preferiti, nobili o volgari, le sue attitudini, la sua maniera di comporre, persino i suoi procedimenti di esecuzione, i suoi impasti, il suo modellare, i suoi colori, la sua tecnica. Se è uno scrittore, ha i suoi personaggi, violenti o pacifici, i suoi intrighi, complicati o semplici, le sue soluzioni, tragiche o comiche, i suoi effetti stilistici, i suoi periodi e persino il suo vocabolario. Ciò è tanto vero che se voi presentate a un competente un'opera non firmata di un maestro un po' insigne, egli è capace di riconoscere di quale artista sia quell'opera e con certezza quasi assoluta; anzi, se la sua esperienza è molto grande e il suo gusto molto delicato, egli può persino dire a quale epoca della vita dell'artista, a quale periodo del suo sviluppo appartiene l'opera d'arte che voi gli avete presentato.

Ecco il primo insieme a cui bisogna rapportare un'opera d'arte. E dirò ora il secondo. Questo stesso artista, considerato con la totalità delle opere che egli ha prodotto, non è isolato. V' è pure un insieme in cui egli è compreso, insieme più grande di lui stesso e che è la scuola o la famiglia di artisti della stessa regione e dello stesso tempo a cui egli appartiene. Per esempio, attorno a Shakespeare che, a un primo colpo d'occhio, sembra una meraviglia piovuta dal cielo e come un aerolito arrivato da un altro mondo, si trova una dozzina di drammaturghi superiori, Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Johnson, Fletcher e Beaumont, che hanno scritto nello stesso spirito di lui. Il loro teatro ha le stesse caratteristiche del suo; voi vi troverete gli stessi personaggi violenti e terribili, le stesse soluzioni cruente e impreviste, le stesse passioni repentine e sfrenate, lo stesso stile disordinato, bizzarro, eccessivo e splendido, lo stesso sentimento squisito e poetico della campagna e del paesaggio, gli stessi tipi di donne delicate e profondamente amanti. — Similmente, Rubens sembra un personaggio unico, senza precursori e senza successori. Ma basta andare in Belgio e visitare le chiese di Gand, di Bruxelles, di Bruges o di Anversa, per vedere tutto un gruppo di pittori il cui talento è simile al suo: anzitutto Crayer, che fu ai suoi tempi considerato come suo rivale, poi Adam Van Noort, Gérard Zeghers, Rombouts, Abraham Jahnsens, Van Roose, Van Thulden, Jean Van Oost, altri ancora che voi conoscete, Jordaens, Van Dyck, i quali tutti hanno concepito la pittura con lo stesso spirito e i quali, pur tra le proprie differenze, conservano sempre un'aria di famiglia. Come Rubens, essi si sono dilettati a dipingere la carne fiorente e sana, la ricca e fremente palpitazione della vita,

la polpa sanguigna e sensibile che sboccia opulentemente alla superficie dell'essere animato, i tipi reali e sovente i tipi brutali, lo slancio e l'abbandono del movimento libero, le splendide stoffe lucenti e gallonate, i riflessi della porpora e della seta, lo sfoggio dei drappi agitati e attorcigliati. Al giorno d'oggi i loro grandi contemporanei sembrano ecclissarli sotto la sua gloria; ma non è meno vero che, per comprenderlo, bisogna radunare attorno a lui questo fascio di talenti di cui non rimane che lo stelo più alto e questa famiglia di artisti di cui egli è il rappresentante più illustre.

Questo è il secondo punto. E ne resta un terzo. Questa famiglia di artisti è essa stessa compresa in un insieme più vasto, che è il mondo che la circonda e il cui gusto è conforme al proprio. Infatti lo stato dei costumi e dello spirito è lo stesso per il pubblico e per gli artisti; essi non sono degli uomini isolati. È la loro sola voce che noi sentiamo in questo momento attraverso la distanza dei secoli; ma, al di sotto di questa voce splendente che viene vibrando sino a noi, noi distinguiamo un mormorio e come un vasto, sordo ronzio, la grande voce infinita e molteplice del popolo che canta all'unisono attorno ad essi. Essi non sono stati grandi se non per questa armonia. Ed è bene che sia così: Fidia, Ictino, gli uomini che fecero il Partenone e il Giove olimpico, erano, come gli altri Ateniesi, dei cittadini liberi e dei pagani, allevati nella palestra, che avevano lottato, si erano esercitati nudi, abituati a deliberare e a votare sulla piazza pubblica, avendo le stesse abitudini, gli stessi interessi, le stesse idee, le stesse credenze; erano uomini della stessa razza, della stessa educazione, della stessa lingua; per cui in tutte le parti importanti della loro vita, essi si trovano simili ai loro spettatori.

Questa concordanza diventa ancora più sensibile se si considera un'età più vicina alla nostra: ad esempio, la grande epoca spagnola, che si estende dopo il XVI secolo sino a metà del XVII, quella dei grandi pittori, Velasquez, Murillo, Zurbaran, Francisco de Herrera, Alonzo Cano, Morales, quella dei grandi poeti, Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Tirso da Molina, don Luis de Léon, Guglielmo de Castro e tanti altri. Voi sapete che la Spagna a quest'epoca era tutta monarchica e cattolica, che essa vinceva i Turchi a Lepanto, metteva piede nell'Africa, creandovi delle colonie, che combatteva i protestanti in Germania, li perseguiva in Francia, li attaccava in Inghilterra, che essa convertiva e sottometteva gli idolatri del nuovo mondo, che essa cacciava dal suo seno gli Ebrei e i Mori, che epurava la propria fede a forza di autodafé e di persecuzioni, che prodigava le flotte, le armate, l'oro e l'argento della sua America, il più prezioso sangue dei suoi figli, il sangue vitale del proprio cuore, in crociate smisurate e molteplici, con una tale ostinazione e un tal fanatismo, che essa ne cadde fiaccata nello spazio di un secolo e mezzo sotto i piedi dell'Europa, ma con un tale entusiasmo, con un tale

slancio di gloria, con un fervore tanto nazionale, che i suoi sudditi, innamorati della monarchia nella quale concentravano le loro forze e della causa alla quale votavano la loro vita, non provavano altro desiderio che quello di esaltare la religione e la monarchia con la loro obbedienza e di formare attorno alla Chiesa e al trono un coro di fedeli, di combattenti e di adoratori. In questa monarchia di inquisitori e di crociati, che conservano i sentimenti cavallereschi, le oscure passioni, la ferocia, l' intolleranza e il misticismo del Medio Evo, i più grandi artisti sono uomini che hanno posseduto al più alto grado la facoltà, i sentimenti e le passioni di quel pubblico che li circondava. I poeti più celebri, Lope de Vega e Calderón sono stati dei soldati d'avventura, dei volontari dell'Armada, dei duellatori e degli amanti, tanto esaltati, tanto mistici nell'amore quanto i poeti e don Chisciotte dei tempi feudali; cattolici appassionati, tanto ardenti che alla fine della loro vita uno di loro diventa membro dell' Inquisizione, che altri si fanno preti e che il più illustre di loro, il grande Lope, dicendo la messa, svenne al pensiero del sacrificio e del martirio di Gesù Cristo. Dappertutto altrove noi troveremo simili esempi dell'alleanza e dell'armonia intima che si stabilisce tra l'artista e i suoi contemporanei; e possiamo concludere con sicurezza che, se si vuol comprendere il suo gusto e il suo talento, se si vogliono comprendere le ragioni che gli hanno fatto scegliere tal genere di pittura o di dramma, preferire tale tipo e tale colorito, rappresentare tali sentimenti, è nello stato generale dei costumi e dello spirito pubblico che si deve cercarli.

Arriviamo dunque a stabilire questa regola: che, per comprendere una opera d'arte, un artista, un gruppo di artisti, bisogna rappresentarsi con esattezza la situazione generale dello spirito e dei costumi dei tempi ai quali esso appartiene. Là si trova la spiegazione ultima, là risiede la causa prima che determina il resto. Questa verità, signori, è confermata dall'esperienza; in effetti, se si percorrono le epoche principali della storia dell'arte, si trova che le arti appaiono e poi rispariscono contemporaneamente a certi stati dello spirito e dei costumi ai quali esse sono congiunte. Ad esempio, la tragedia greca, quella di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, appare ai tempi della vittoria dei Greci sui Persiani, all'epoca eroica delle piccole città repubblicane, al momento del grande sforzo per il quale esse conquistano la loro indipendenza e stabiliscono il loro ascendente sull'universo civilizzato; e la vediamo poi scomparire insieme con questa indipendenza e questa energia allorché la degradazione dei caratteri e la conquista macedone consegnano la Grecia agli stranieri. — Parimenti l'architettura gotica si sviluppa con lo stabilirsi definitivo del regime feudale, nella semirinascenza del secolo XI, al momento in cui la società, liberata dai Normanni e dai briganti, comincia ad assestarsi; e la si vede scomparire al momento in cui questo regime mi-

litare dei piccoli baroni indipendenti, con l'insieme dei costumi da essi derivati, si dissolve verso la fine del secolo XV per l'avvento delle monarchie moderne. — Similmente la pittura olandese sboccia al momento glorioso in cui, a forza di ostinazione e di coraggio, l'Olanda riesce a liberarsi dalla dominazione spagnola, combatte l'Inghilterra ad armi eguali, diviene il più ricco, il più libero, il più industrioso, il più prospero degli stati europei; la vediamo decadere all'inizio del secolo XVIII, quando l'Olanda, caduta a ruolo secondario, lascia il primo posto all'Inghilterra, si riduce a non essere altro che una sede di banche e di commercio ben regolata, ben amministrata, pacifica, dove l'uomo può vivere a suo agio, in saggezza borghese, esente dalle grandi ambizioni e dalle grandi emozioni. — Similmente infine la tragedia francese appare al momento in cui la monarchia regolare e nobile stabilisce, sotto Luigi XIV, l'impero della bella educazione, la vita di corte, la bella rappresentazione, l'elegante domesticità aristocratica, e sparisce al momento in cui la società nobiliare e i costumi d'anticamera sono aboliti dalla Rivoluzione.

Io vorrei rendervi evidente con un paragone quest'effetto dello stato dei costumi e degli spiriti sulle belle arti. Quando, partendo da un paese meridionale, risalite verso il nord, voi vi accorgete che, entrando in una certa zona, si vede cominciare una specie particolare di cultura e una specie particolare di piante: prima l'aloe e l'arancio, un po' dopo l'olivo o la vigna, quindi la quercia e l'avena, un po' oltre l'abete, infine i muschi e i licheni. Ogni zona ha la propria cultura e la propria vegetazione; entrambe cominciano all'inizio della zona e finiscono alla fine della zona; entrambe sono legate ad essa. Essa è la loro condizione di esistenza; è essa che, con la sua presenza o la sua assenza, le determina ad apparire o a disparire. Ora, che cos'è la zona se non una certa temperatura, un certo grado di calore e di umidità, in una parola, un certo numero di circostanze regnanti, analoghe nel loro genere a ciò che noi chiamavamo sopra lo stato generale dello spirito e dei costumi? Così come vi è una temperatura fisica che, con le sue variazioni, determina l'apparizione di questa o di quella specie di piante; così vi è una temperatura morale che, con le sue variazioni, determina l'apparizione di questa o di quella specie di arte. E, così come si studia la temperatura fisica per comprendere l'apparizione di questa o di quella specie di piante, il mais o l'avena, l'aloe o l'abete, così bisogna studiare la temperatura morale per comprendere l'apparizione di una data specie di arte, la scultura pagana o la pittura realista, la musica voluttuosa o la poesia idealistica. Le produzioni dello spirito umano, come quelle della natura vivente, non si esplicano se non attraverso il loro ambiente.

(Trad. A. Plebe da H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Paris 1906 [12ª ed.], vol. I, pp. 2-10).

3. *SUL CARATTERE SOCIALE DELL' EMOZIONE ARTISTICA*

J. M. Guyau, *L'arte dal punto di vista sociologico*, I, 1, 3

Abbiamo visto che l'*emozione estetica*, causata dalla bellezza, ci conduce a una stimolazione generale e, per dir così, collettiva della vita sotto tutte le sue forme coscienti (sensibilità, intelligenza, volontà); ora, in qual maniera definiremo l'emozione *artistica*, quella che causa l'arte ?

L'arte è un insieme metodico di mezzi per produrre questa stimolazione generale e armoniosa della vita cosciente, che costituisce il sentimento del bello. L'arte, può, per questo, servirsi solamente di *sensazioni*, ch'essa gradua in una maniera più o meno ingegnosa, di sapori, di odori, di colori. Tali sono le arti del tutto elementari di cui parla Platone nel *Gorgia*, come la profumeria e la policromia. Queste arti non cercano di creare la vita o di sembrare crearla, esse si limitano a prendere prodotti del tutto compiuti dalla natura, che esse non modificano se non molto superficialmente e senza sottometterli a una profonda riorganizzazione. Queste sono, per così dire, delle arti *inorganiche*, il meno possibile espressive della vita. Non dimentichiamoci d'altronde che, per essere assolutamente inespressiva, una sensazione dovrà essere isolata, staccata nello spirito; non ve n' è nessuna di questo genere, e la stessa cucina può acquistare per associazione qualsiasi valore rappresentativo: un' insalata appetitosa è un piccolo giardino sulla tavola e come un riassunto della vita dei campi; l'ostrica degustata ci porta una goccia d'acqua dell' Oceano, una particella della vita del mare.

Le arti veramente degne di questo nome procedono in un modo del tutto differente: per esse, la sensazione pura e semplice non è lo scopo, essa è un mezzo per mettere il senziente in comunicazione e in società con una vita più o meno simile alla propria; essa è dunque essenzialmente rappresentativa della vita, e della vita collettiva.

Il primo elemento è il piacere intellettuale di *riconoscere gli oggetti attraverso la memoria*. Noi paragoniamo l' immagine che ci fornisce l'arte con quella che ci fornisce la memoria; noi approviamo o critichiamo. Questo piacere, ridotto a quello che esso ha di più intellettuale, sussiste fino alla contemplazione di una carta geografica. Ma vi si mescolano abitualmente molti altri piaceri di carattere più sensitivo: in effetti, l' immagine interiore fornita dalla memoria si trova ravvivata al contatto dell' immagine esteriore, e davanti ad ogni opera dell'arte noi riceviamo una parte della nostra vita. Noi ritroviamo un frammento delle nostre sensazioni, dei nostri sentimenti, del nostro volto interiore in ogni imitazione, da parte di un essere umano, di ciò che egli ha sentito e percepito come noi. Un'opera d'arte è sempre,

per qualche rispetto, un ritratto e in questo ritratto, guardandovi bene, noi riconosciamo qualche cosa di noi stessi. È la parte del piacere sensitivo « egoista », come dice Comte nella sua terminologia.

Il secondo elemento è il piacere di simpatizzare con l'autore dell'opera d'arte, con il suo lavoro, con le sue intenzioni seguite da riuscita, con la sua abilità. E abbiamo anche il piacere correlativo di avvertire e di criticare i suoi difetti. L'arte è una delle manifestazioni più notevoli dell'attività umana, è la forma di lavoro più difficile e in cui ci mette di più di sé ed è dunque quella che più merita di risvegliare l' interesse e la simpatia. Così l'artista è raramente dimenticato nella contemplazione dell'opera d'arte. La parte che la difficoltà superata occupa ancora nella nostra ammirazione era d'altra parte maggiore per l'arte nascente. La prima opera dell'arte umana, in effetti, è stata l'utensile, l'ascia o il coltello di pietra; e ciò che fu da principio ammirato nell'utensile fu l' *industria dell'artigiano*, che si risolveva attraverso la difficoltà superata, nella realizzazione di una utilità. L' industria, dopo essere stata così l'arte primitiva degli uomini, si è sempre maggiormente perfezionata: essa ha lavorato su materiali sempre meno rudimentali, dal legno e dalla pietra, foggiati dall'artigiano delle età primitive, sino ai colori dei giorni nostri mescolati sulla paletta del pittore o alle frasi elaborate dal poeta e dallo scrittore. Tuttavia l'abilità della mano si fa sempre sentire più o meno in ogni opera d'arte; nelle opere della decadenza, essa diviene pressoché il solo merito. In questo momento il pubblico, divenuto indifferente e freddo, simpatizza meno con le creature messe in scena dall'autore di un'opera che non con l'autore stesso; è una sorta di mostruosità, che permette tuttavia di vedere, in ingrandimento, il fenomeno abituale di simpatia o di antipatia, inseparabile da ogni giudizio sull'arte.

Il terzo elemento è il piacere di simpatizzare con le creature rappresentate dall'artista. Vi è pure, nell'arte, un elemento di piacere derivato da un'antipatia mescolata talvolta a una leggera paura, la quale compensa la sensazione dell' illusione. Questo genere di piacere di fronte alle opere d'arte può essere provato persino dalle scimmie, le quali fanno delle smorfie di soddisfazione e di affezione dinanzi all' immagine di animali della loro specie, e s' incolleriscono o s' impauriscono dinanzi a quella di altri animali. Notiamo d'altronde che le arti primitive, tanto la poesia quanto la pittura e la scultura, hanno sempre cominciato dalla raffigurazione di esseri animati; esse non si sono applicate se non molto più tardi a riprodurre l'ambiente inanimato in cui si muovono questi esseri. Ancora al giorno d'oggi è sempre l'uomo o l'aspetto umano della natura che ci emoziona in ogni descrizione letteraria o riproduzione dell'arte.

(Trad. A. Plebe da J. M. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, Paris 1930 [5ª ed.], pp. 16-8).

II

L' ESTETICA CATTOLICA

Mentre in Francia e in Inghilterra andava così affermandosi l'estetica del positivismo, in Italia le dottrine estetiche kantiane e postkantiane trovavano uno sviluppo particolare nel pensiero cattolico di Rosmini e di Gioberti. Di questi due pensatori soltanto il secondo elaborò una compiuta teoria estetica; il primo invece abbozzò appena alcuni accenni di idee nelle sue opere di filosofia generale.

L'opera in cui il Rosmini cercò di sistemare l'estetica entro il suo pensiero cattolico fu il suo *Sistema filosofico*, pubblicato nel 1845. L'estetica viene qui considerata una parte della « Deontologia generale », la quale tratta dei diversi tipi di perfezione che sorgono dalle relazioni reciproche degli « enti morali », degli « enti intelligenti » e degli « enti reali ». Gli enti reali comprendono poi quelli naturali e quelli artificiali: la produzione di questi ultimi è appunto compito delle arti. « Ciascuna delle *belle arti* — scrive il Rosmini — ha la sua scienza propria; e tutte queste scienze suppongono una scienza del bello in universale, che chiamiamo *Callologia*, della quale è una parte speciale l' Estetica, che tratta del bello nel sensibile » [1].

Il Rosmini scrisse anche un saggio di critica e di estetica insieme, intitolato *Sull' idillio e sulla nuova letteratura italiana*, nel quale sosteneva che il fine dell'arte fosse la riduzione delle cose di natura ai loro archetipi, secondo i loro tre tipi ideali, cioè il tipo naturale, quello intellettuale e quello morale.

Più articolata e sviluppata è invece l'estetica del Gioberti, la quale sorge dall' innesto del pensiero estetico dello Schelling sul tronco della speculazione cattolica. L'estetica del Gioberti si trova soprattutto espressa nel suo libro *Del bello*, risalente al 1841. Essa muove anzitutto dalla definizione del bello; per il Gioberti il bello è « l'unione individua di un tipo intelligibile con un elemento fantastico fatta per opera dell' immaginazione estetica ». Ciò perché, per il Gioberti, la parentela dell' intelletto col senso è così intima che l' intelligibile non può essere inteso se non con l'occasione di un sensibile; e, di questi due elementi, « il primo.... si può ridurre al piacevole o al bene fisico in quanto ogni impressione che si riceve nel senso è gioconda se non è dolorosa; il secondo al vero » [2].

La caratteristica del bello non consiste, quindi, per il Gioberti, nell'essere cosa diversa dal vero, bensì consiste nel modo in cui il vero si unisce al piacevole

[1] A. Rosmini, *Sistema filosofico*, Torino 1845, par. 210.
[2] V. Gioberti, *Del Bello*, Firenze 1845², pp. 25 e 45.

E, dei due elementi, è sempre l'elemento intelligibile quello che deve prevalere, anche nell'opera d'arte. Anzi è appunto questa prevalenza del tipo intelligibile ciò a cui il Gioberti riconduce il concetto hegeliano di « ideale ». Per Gioberti « il vero ideale non è altro che il tipo intellettuale in quanto predomina nel fantastico e vi risplende nella sua purezza, senza che il sensibile da cui è accompagnato, lo menomi od offuschi » [1].

La fantasia, o « immaginazione estetica » diviene quindi, per il Gioberti, la facoltà che da un lato trasforma in immagini sensibili i tipi intelligibili, dall'altro conferisce alle immagini sensibili una vita intelligibile: e, ciò facendo, essa crea il bello. Tuttavia, pur essendo la fantasia una facoltà del soggetto, la natura dell'attività estetica non è puramente soggettiva. Il Gioberti riconosce bensì che la facoltà fantastica, che « questa forza è subbiettiva, ma gli elementi di cui consta il Bello, separatamente presi, sussistono ciascuno a suo luogo; cioè i sensibili esteriori ne' corpi, i sensibili interni nell'animo nostro, e gl' intelligibili nell' Idea, dove vengono contemplati » [2].

All'aspetto soggettivo della creazione artistica corrisponde, per Gioberti, quello che Kant chiamava il « sublime dinamico », mentre all'aspetto oggettivo corrisponde il « sublime matematico », che è il bello stesso nella sua oggettività. Perciò il Gioberti traduce la sua nota formula « l' Ente crea le esistenze » anche nel campo estetico, trasformandola nel seguente modo: « l' Ente per mezzo del sublime dinamico crea il Bello e per mezzo del matematico lo contiene » [3]. In questo modo il Gioberti ha ritenuto di aver conciliato la concezione ontologica dell'arte con quella psicologica, sempre nell'ambito di una visione cattolica del mondo e della vita.

Si può ancora qui ricordare la concezione estetica del Manzoni, espressa soprattutto nella lettera allo Chauvet, nel *Discorso del romanzo storico* e nel *Dialogo dell' invenzione*. Il Manzoni si ricollega alle idee del Rosmini, ma elabora pure una serie di sue osservazioni originali sull'arte. Per lui l'arte consiste nella conoscenza del vero, non però del vero positivo o storico, bensì del vero morale. Da ciò gli deriva la nota teoria dell' identità di prosa e poesia; la quale è stata ben lumeggiata da R. Amerio: « Poiché nessuna specie dell'arte ha per effetto di trasportare l'uomo nel regno dell' illusione ingannevole, come se l'errore fosse il pane dell'anima umana, anche la poesia ha il medesimo officio della prosa ed è una sorta di prosa più potente di questa a cogliere il vero e più di questa ripugnante al falso. Si potrebbe anzi dire che essa è l'essenza della prosa » [4].

Minore originalità presentano invece le dottrine estetiche cattoliche di Giuseppe Mazzini e Niccolò Tommaseo: entrambi propugnano, come il Gioberti e il Manzoni, ma con minor forza, l' inclusione del vero dentro al bello. E contro queste ultime dottrine, costituzionalmente deboli, avrà buon giuoco la polemica di Francesco De Sanctis in difesa dell'autonomia dell'arte.

[1] V. GIOBERTI, *op. cit.*, p. 51.
[2] V. GIOBERTI, *op. cit.*, pp. 72-3.
[3] V. GIOBERTI, *op. cit.*, p. 98.
[4] R. AMERIO, *L'estetica di Alessandro Manzoni*, in « Filosofia », VIII, 2, (1957), pp. 235-74; v. p. 274.

BIBLIOGRAFIA

P. Bellezza, *Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo XIX*, nel vol. *Per A. Rosmini nel primo centenario*, Milano 1897, I, pp. 364-85.

A. Faggi, *Vincenzo Gioberti, esteta e letterato*, Palermo 1901.

F. Piemontese, *Il problema estetico nel Rosmini e nel Gioberti*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., IV, pp. 1371-1427.

F. De Sanctis, *La poetica del Manzoni*, in *Scritti vari*, ed. Croce, Bari, vol. I, pp. 23-45.

R. Amerio, *L'estetica di A. Manzoni*, in «Filosofia», VIII, 2 (1957), pp. 235-74.

[TESTI]

1. *L'ESTETICA COME PARTE DELLA DOTTRINA DELLA «PERFEZIONE»*

ANTONIO ROSMINI, *Sistema filosofico*, §§ 191-213

DEONTOLOGIA GENERALE

§ 191.

Gli enti possono considerarsi nella grande unità che formano mediante le loro relazioni scambievoli, di perfezione. Se queste relazioni si classificano secondo le categorie, si avranno tre grandi classi di relazioni: relazioni di perfezione proprie degli enti morali; relazioni di perfezione proprie degli enti intelligenti; relazioni di perfezione proprie degli enti reali, sieno sensitivi, sieno estrasoggettivi. E dissi relazioni proprie degli enti intelligenti, anziché degli enti ideali, perché l'ente ideale è propriamente un solo e semplicissimo, onde, quando si prescinde dai soggetti intelligenti e dagli enti reali, egli non ha intrinsiche relazioni.

§ 192.

Le *relazioni di perfezione* disposte nelle accennate tre classi, sono immutabili se si considerano nell'essere supremo, ma, se si considerano nell'essere contingente, possono essere più e meno realizzate. Il loro realizzamento maggiore o minore trae seco altresì la maggiore o minore perfezione degli enti fra cui passano le accennate relazioni. Quindi nell'essere supremo c'è la somma ed immutabile perfezione, perché le dette relazioni di perfezione sono immutabilmente e compiutamente avverate. L'essere contingente all'opposto è suscettibile d'imperfezione, e di più o men perfezione secondo l'avveramento delle accennate relazioni.

§ 193.

Se le relazioni proprie degli enti reali sono appieno avverate, vi ha una perfezione reale:

Se sono pienamente avverate le relazioni proprie degli enti intelligenti, vi ha una perfezione intellettuale:

Se sono avverate le relazioni proprie degli enti morali, vi ha una perfezione morale.

§ 194.

Queste relazioni, nel cui avveramento sta la perfezione dell'essere, hanno dunque un'esigenza sì in se stesse (oggettivamente considerate) che relativamente agli enti che sono i soggetti della perfezione e dell' imperfezione (soggettivamente considerate).

§ 195.

Per *esigenza oggettiva* s' intende quella che concepisce la mente considerando l'essere in se stesso, senza fermarsi alla relazione con un soggetto particolare e reale.

§ 196.

L'*esigenza soggettiva* è quella che concepisce la mente nel soggetto particolare e reale, osservando che la perfezione di questi esige l'avveramento di quella data relazione.

§ 197.

La parola *esigenza* esprime quella necessità che è propria delle condizioni necessarie all'ottenimento di un fine, e che prende natura dal fine stesso.

§ 198.

Ora v' ha una necessità reale o fisica, ed è quella esigenza che hanno le relazioni proprie degli enti reali di essere avverate, acciocché gli enti reali o fisici ottengano la loro perfezione.

V' ha una necessità intellettuale, ed è quella esigenza che hanno le relazioni proprie degli enti intellettuali di essere avverate, acciocché essi ottengano la loro perfezione.

V' ha una necessità morale, ed è quella esigenza che hanno le relazioni proprie degli enti morali di essere avverate, acciocché essi ottengano la propria perfezione.

§ 199.

Queste sono le tre *necessità deontologiche*, diverse dalle *necessità ontologiche*; poiché le prime sono necessarie alla perfezione degli enti, le seconde alla loro esistenza. V' ha dunque una necessità fisica deontologica; una necessità intellettuale ontologica (a cui si riduce anche la necessità logica), ed una necessità intellettuale deontologica; una neccessità morale ontologica, ed una necessità morale deontologica. In Dio non cade questa distinzione, perocché la necessità deontologica è ontologica per l'eccellenza della sua natura.

§ 200.

Ma giacché la perfezione è una forma, e, come abbiam veduto, ci sono *forme soggettive* e *forme oggettive*, perciò ci sono pure *perfezioni soggettive* e perfezioni oggettive.

§ 201.

Di più, le forme soggettive, altre hanno una realtà distinta dal soggetto informato, altre non sono che un elemento costitutivo dello stesso soggetto informato. Ora la stessa distinzione è da farsi delle perfezioni degli enti. Infatti gli enti reali hanno una perfezione propria, e ne hanno una che ricevono dall'azione scambievole fra loro, conveniente alla loro natura. Da questa scambievole unione ed azione risulta sempre la perfezione degli enti composti.

§ 202.

Come la forma che fa esistere le intelligenze è un oggetto, così pure è oggettiva la forma che le perfeziona.

§ 203.

Ma la forma che perfeziona gli enti morali, cioè dotati di volontà e di affetto razionale, è *soggettiva-oggettiva*, poiché la perfezione della volontà sta nel voler bene a tutti gli enti, alla totalità dell'ente, ma distribuendo questo affetto secondo la norma dell'oggetto, ossia, che è il medesimo, secondo il quantitativo di entità misurato negli enti coll'essenza dell'ente, che risplende allo spirito e che è l'oggetto dello spirito, e la *misura universale*. L'ente intuito misura i diversi enti; e la volontà sente l'esigenza loro di essere riconosciuti per quel che sono. La volontà non deve opporsi all' intendimento, ma dee compiacersi del vero conosciuto dall' intendimento. Tutti gli enti sono per loro natura beni alla volontà, sono a lei amabili. Ma la volontà, essendo libera, può opporsi a questa legge di natura, e alle entità vere oppure alle entità false, come oggetti del suo amore; può accrescere e diminuire a se stessa le entità, e quindi i beni in opposizione al vero loro essere. Ora così facendo, ella contraddice alla verità, mentisce, fa guerra all'entità, è dunque ingiusta; altera la legge naturale che sta fra lei e gli enti reali, è dunque disordinata, snaturata. La menzogna interna, l' ingiustizia, il disordine volontario è il male morale: il contrario a tutto questo, è il bene.

§ 204.

Il male si deve evitare, e il bene seguire. L'*obbligazione* non è altro che il concetto del male e del bene morale che dimostra all'anima la sua

necessità. Fra i beni quello che si presenta più chiaro e più compiuto alla mente è l'*ubbidienza all'essere supremo*: fra i mali la disubbidienza al medesimo. La verità dunque e l'entità è il primo fonte e il primo nunzio dell'obbligazione; gli enti hanno, rispetto alla volontà, l'esigenza morale.

§ 205.

L'esigenza, ossia la *necessità morale* è dunque diversa grandemente dall'esigenza che traggono seco le relazioni di perfezione degli enti reali e intellettuali; poiché la perfezione degli enti semplicemente reali e degli enti intellettuali non è la perfezione di una volontà. La perfezione morale all'incontro è la perfezione d'una volontà, e dalla volontà è operata.

§ 206.

Ora nella volontà consiste la *persona*, e la sola persona è vera causa delle azioni, a cui si possono imputare. Sebbene dunque l'ente reale possa essere più o meno perfetto, tuttavia questa perfezione non s'imputa all'ente reale, che ne è il soggetto e non la causa; ma solo si contempla dall'intelletto come una perfezione dell'ente. Lo stesso è a dirsi circa la perfezione dell'essere intellettivo. Sono perfezioni di natura, non di persona.

§ 207.

Quindi, rispetto alla perfezione degli esseri reali ed intellettuali, vi ha una sola esigenza; quella che dice: « acciocché gli enti reali ed intellettuali siano perfetti, devono essere così e così ». Ma rispetto alla perfezione dell'ente morale concorrono due esigenze, l'una che nasce dall'ente in sé considerato e che dice: « l'entità, la verità dev'essere riconosciuta dalla volontà »: l'altra nasce dalla natura della stessa volontà e dice così: « se la volontà non riconosce l'entità e la verità, essa non ha la perfezione ». La prima è l'obbligazione imposta alla persona dalle esigenze degli enti da lei conosciuti (esigenza oggettiva); la seconda è l'esigenza della volontà stessa considerata come natura suscettibile di perfezione (esigenza soggettiva).

§ 208.

La dottrina della perfezione degli enti può dividersi in tre gran parti.

La prima descrive l'*archetipo* di ogni ente, cioè lo stato dell'ente che ha toccato la sua somma perfezione.

La seconda descrive le *azioni*, colle quali si può produrre le perfezioni degli enti.

La terza descrive i *mezzi*, coi quali si può acquistar l'arte delle dette azioni.

§ 209.

L'*archetipo* dell'ente, ossia la perfezione ideale, è l'esemplare e la guida di tutte le arti; le *azioni*, colle quali si producono le perfezioni degli enti sono comprese in tutte le arti meccaniche, liberali, intellettuali, morali; i *mezzi* che conducono a queste arti, costituiscono l'*educazione* speciale, ossia la scuola delle dette arti.

§ 210.

Quindi apparisce l' immensa vastità della *Deontologia generale*.

La *Deontologia Speciale* è più vasta ancora, poiché ce n' è una per ogni specie di enti.

E non solo per gli *enti naturali*, ma ben anco per gli *artificiali*.

E se si parla di quelli di cui è artefice l'uomo, si fanno avanti, tra le arti più nobili, quelle che hanno per iscopo di produrre degli oggetti belli.

Ciascuna delle *belle arti* ha la sua scienza propria; e tutte queste scienze suppongono una scienza del bello in universale, che chiamiamo *Callologia*, della quale è una parte speciale l' *Estetica*, che tratta *del bello nel sensibile*. Ma la Callologia e l' Estetica appartengono prima di tutto alla Deontologia generale, e massimamente a quella parte che descrive gli archetipi degli enti.

§ 211.

Noi non ci fermeremo a classificare tutte le scienze deontologiche speciali, ma restringeremo il nostro discorso alla Deontologia umana, cioè alla scienza della umana perfezione.

§ 212.

L'uomo è un essere reale, intellettuale e morale; quindi partecipa della perfezione propria dei tre modi dell'essere. Ma poiché la perfezione morale è completiva dell'altre, ed ella sola è perfezione personale; perciò la dottrina della *perfezione morale* è quella che riassume in sé la dottrina dell'umana perfezione.

§ 213.

La dottrina dell'umana perfezione presenta alla mente quelle tre stesse parti in cui abbiamo detto dividersi la Deontologia generale, cioè 1° la dottrina dell'*archetipo umano*, a cui ogni uomo deve procurare di avvicinarsi; 2° la dottrina di quelle *azioni*, colle quali l'uomo avvicina e conforma se stesso a quell'archetipo; 3° la dottrina de' *mezzi* ed aiuti, co' quali è stimolato e avvalorato a tali azioni.

(Da A. ROSMINI, *Sistema filosofico*, Torino 1845, §§ 191-213).

2. *IL BELLO COME SINTESI DI INTELLIGIBILITÀ E DI FANTASIA*

VINCENZO GIOBERTI, *Del Bello*, cap. I

Per agevolarci il cammino a trovar la vera definizione del Bello, ci bisogna in prima disgombrare gli ostacoli, procedendo per via di esclusione. Dico dunque in prima, che il Bello non è cosa subbiettiva, perché se tal fosse dovrebbe ridursi all'utile o al piacevole. Ora il Bello non è l'utile, che è il suo maggior nemico; e sebbene una cosa bella possa anche profittare a chi la possiede, il godimento della bellezza manca o diminuisce, allorché quella si considera o si adopera come utile. Oltre che, infinite cose sono utilissime e non belle; altre sono bellissime e recar non possono, o almeno non recano, alcuna utilità. L'utile importa un'attinenza reale o almanco possibile di un oggetto verso i nostri bisogni; laddove il Bello è indipendente da noi, consiste e si termina in sé stesso, e sarebbe né più né meno, ancorché mancasse di spettatori. E chi lo contempla ne gode senza appropriarselo e senza violare od offendere menomamente la sua indipendenza; laddove si usa o può usarsi ciò che giova, e usufruttuandolo si distrugge, o si scema la sua libertà. Quindi è che la materia del Bello si apprende solo propriamente per l'udito e per la vista, sensi intellettivi che occasionano la conoscenza senza porgere la possessione dell'oggetto; laddove la materia dell'utile soggiace al tatto, che piglia e possiede le cose che gli appartengono. Alcune di queste considerazioni cadono eziandio nel piacevole, in quanto si distingue dal Bello; giacché il piacere inchiude pure una relazione dell'oggetto verso un essere senziente atto a fruirne; la quale pugna colla essenza del Bello indipendente e assoluta. Ma la distinzione di questo dal piacere risulta anco da certe ragioni speciali. Il Bello piace generalmente; ma tuttociò che piace non è bello, né i gradi del diletto sono sempre proporzionati ai gradi della bellezza; e troverai persone dotate di buon giudizio, le quali confessandoti un oggetto essere avvenente e pieno di leggiadria, gliene antepongono un altro che tuttavia riconoscono per meno bello. Egli è vero che nel favellare ordinario ciò che diletta si chiama bello; ma le improprietà volgari del discorso debbono essere scusate anziché approvate e seguite dal filosofo. Il piacere inoltre è solo sentito, e il Bello è principalmente inteso, benché vi concorra pure la facoltà di sentire: l'uno parla unicamente al senso esteriore o interiore, cioè ai sentimenti del corpo o all'affetto; l'altro per via de' sensi e della fantasia si riferisce all' intelligenza.

Se il Bello non è subbiettivo, dee di necessità essere obbiettivo. Ma certo tale obbiettività non può esser cosa materiale né esteriore, benché

sovente sia tale la rappresentazione di essa e quantunque apparisca nel corpo, non è il corpo stesso o proprietà corporea. Altrimenti chi vede una cosa bella dovrebbe in ogni caso cogliere issofatto la sua venustà; laddove l'esperienza c' insegna, che per difetto di natura o di educazione e consuetudine l'uomo è spesso poco atto od anche inetto ad apprendere certi generi di bellezza, e che i più non gustano appieno il Bello come prima il rimirano, ma hanno d'uopo di qualche tempo, e giungono a fruirne non già solo per istinto naturale, ma mediante una certa coltura dello spirito. Ora, se per sentire la bellezza si ricercano il tempo, lo studio, l'esercizio, la consuetudine, e quella ingenita disposizione di natura che si chiama buon gusto, chiaro è che il Bello è distinto dalla specie del corpo in cui si mostra, come quella che non riceve dalle condizioni suddette mutamento veruno. E veramente, se ciò non fosse, i bruti dovrebbero percepire il Bello ogni qual volta la loro pupilla è fatta come la nostra, e piglia né più né meno la forma visiva degli oggetti; dovrebbero apprendere l'uomo barbaro o selvaggio, la cui veduta è pari o superiore di acutezza e di nerbo a quella dell'uomo civile. Ma chi oserà dire che un cane, una scimmia, o un Lappone, un Ottentotto siano in grado di ammirare l'Apolline del Belvedere, benché, se ciechi o loschi non sono, lo veggano al pari di noi ? Niuno anche vorrà affermare che i capolavori dell'arte siano molto assaporati dal volto e dalle persone di rozzo sentimento, come da quelle che son fornite di fina e squisita coltura; ovvero che gli uomini eziandio colti, ma che non fanno professione di arti belle, pareggiano i valenti artisti in questo genere di godimento. Certo si può credere che niuno abbia mai avuto un gusto così perfetto delle infinite bellezze che si trovano nelle *Georgiche* o nella *Trasfigurazione*, quanto i sovrumani ingegni che tali portenti crearono; ché il senso del Bello è capace di molti gradi proporzionatamente all' ingegno e alla perizia di chi lo contempla. Qui cade in acconcio la conghiettura ingegnosa del Castiglione, che Alessandro facesse dono della celebre Campaspe al principe della greca pittura, perché niuno potea conoscere e apprezzare tanta beltà come Apelle. La forma materiale e il Bello differiscono essenzialmente fra loro, poiché quella consta di parti simultanee o successive, e soggiace alle condizioni del corpo a cui aderisce; laddove il Bello è uno, semplice, indiviso, e pari sempre a se stesso. Il Bello è veramente inseparabile da una certa forma sensitiva; ma questa forma non è cosa materiale, né basta essa sola a produr la bellezza.

Resta adunque che il Bello sia un non so che d' immateriale e di obbiettivo che si affaccia allo spirito dell'uomo e a sé lo rapisce. Che questa forma spirituale non sia una sostanza, è cosa troppo manifesta da dover essere provata. L'oggetto bello è certo sostanziale, se sussiste fuori dall' immaginativa; ma la bellezza non è che un *modo*; pigliando questa voce

larghissimamente, secondo l'uso dei metafisici, per indicare tuttociò che non è sostanza. Il Bello non è già un modo come le altre modificazioni del mondo esteriore, ma una entità *sui generis*, distinta da ogni altra, e che si dee studiare in se stessa, chi voglia averne un concetto adequato. Coloro che pongono fra le sostanze tutto ciò che non è qualità o proprietà nel senso ordinario di queste voci, debbono risolversi a profferir mille assurdi filosofando dal canto loro, e ad interpretar tortamente i filosofemi degli altri. Come accadde a certuni, che vedendo Platone attribuire alle idee una somma realtà, fanno di lui un politeista; quando invece egli professò l'emanatismo orientale temperato notabilmente dalle dottrine doriche e pelasgiche. Secondo Platone, il Bello è bensì un' idea obbiettiva e assoluta, ma non una sostanza.

Meno agevole a prima vista è il determinare se questa entità spirituale costitutiva della bellezza sia necessaria o contingente. Se il Bello non fosse che contingente, sarebbe relativo e non assoluto. Ora il Bello è assoluto; e basta a chiarirsene il ragguagliarne il concetto con quello della materia in cui s' incarna, e mediante la quale ci apparisce. Imperocché la materia essendo contingente, se il Bello che l'adorna fosse tale altresì, ne seguirebbe che la cosa informata e il principio informante avrebbero la stessa natura. Ma chi non vede che ciò non è, né può essere ? E che la materia, verbigrazia, di una bella statua può essere modificata in mille guise, e anco ridotta al niente; quando la bellezza d'essa è immutabile, e non le si può nulla levare o aggiungere senza distruggerla ? L'artefice avrebbe potuto incorporare la sua idea in una materia diversa, lavorar di getto invece di scolpire, fare una opera colossale o minuta, e così via discorrendo; ma il Bello in ogni caso sarebbe stato essenzialmente lo stesso. Egli è vero che alcuno potrà dire: io ti nego che tra la forma e la materia di una statua corra quel divario che affermi. Entrambe sono necessarie per un rispetto, e contingenti per l'altro; necessarie come idee, contingenti come cose reali. Il marmo si può infrangere, annullare, modificare in cento modi; gli si può sostituire il legno, il bronzo, o un'altra saldezza; ma l' idea del marmo è immutabile, necessaria, eterna, né più né meno di quella bellezza che lo adorna. D'altra parte questa bellezza, in quanto è attuata e reale nel marmo, soggiace agli accidenti del marmo stesso, può perire e dar luogo a una forma diversa: l' immutabilità riguarda solamente il suo stato ideale e la sua possibilità, la quale è inalterabile né più né meno della materia in cui è improntata. Ma l'obbiezione non calza, perché riscontrando il Bello colla materia non si paragonano due entità dello stesso genere, ma due cose diverse, cioè da un lato un' idea, e dall'altro una sostanza nella sua concreta e individual sussistenza. Im-

perocché ciò che fa il Bello non è già la sua effettuazione in una data materia, la quale è sempre contingente, e può avere o non aver luogo, ma la forma ideale della bellezza, che è sempre identica a sé stessa, né può essere alterata, senza che venga meno la sua essenza. Laddove ciò che costituisce la materia come tale, non è mica la sua idea, ma si bene la sua realtà, o vogliam dire l'individuazione di quel concetto di forza in cui essa materia consiste. Perciò il divario che corre fra le due entità è incontestabile; e se è vero, come è verissimo, che la materia sia contingente, se ne dee inferire che il Bello è necessario e assoluto. Del resto la natura assoluta del Bello risulterà vie meglio dal progresso del nostro ragionamento.

Posto che la forma spirituale della bellezza non sia contingente, taluno potrebbe credere ch'ella si confonda col vero metafisico o matematico, o col bene morale, che sono tre categorie di entità non sostanziali e tuttavia dotate di apodittica necessità. Ma il Bello non è il vero semplicemente preso; perché non ogni vero è bello; e quando il vero è anche bello, non è già tale per sé stesso, ma per una nuova qualità che si arroge alla sua natura. Così, esempigrazia, una equazione algebrica può solo chiamarsi bella in quanto esprime un'armonia quantitativa acconciamente vestita con certi segni, quasi concetto espresso da leggiadra frase, o cifra scolpita in grazioso anello. Quando si dice generalmente che il vero è bello, si piglia questa voce in senso improprio, come sinonimo di dilettevole, perché la verità è effettualmente il bene dell'intelletto; ma il piacere intellettuale, comeché nobilissimo, è cosa subbiettiva, onde non è il Bello, e distinguesi anche di sua natura da quel contenuto che si prova al contemplar la bellezza. Nell'apprensione di questa l'intelletto interviene, perché senza il suo concorso non vi può essere cognizione; ma non è solo: e con esso, oltre alla sensibilità che apprende il contingente della materia, entra in esercizio una facoltà speciale, di cui il Bello è propria appartenenza. Definirò in breve questa facoltà, contentandomi per ora d'inferire dalle cose dette, che il vero metafisico o matematico appartenendo per sé stesso al solo intelletto, non vuol essere confuso col bello.

Il quale non è anco il bene morale, perché il bene non si può in ogni caso chiamar bello se non impropriamente. Un'azione buona non appare sempre come bella, e quando veste tal qualità, ciò succede per un nuovo elemento che le si aggiunge e dalla moralità si distingue. Spesso ancora le opere virtuose entrano nel giro della estetica piuttosto come sublimi che come belle, secondoché accade alla virtù eroica. Il bene morale importa l'idea di una obbligazione; non così il Bello considerato in sé stesso, senza estrinseca

attinenza. L'uomo non ha l'obbligo di far lavori belli, come ha quello di far opere buone; e chi dicesse, per cagion di esempio, che Raffaello avrebbe mancato verso il debito della virtù se avesse avuto più cura della onestà dei suoi costumi che della eccellenza de' suoi dipinti, moverebbe a riso. Sarebbe non meno piacevole l'affaticarsi a provare che un sommo artefice può essere un uomo viziosissimo, e che il poeta più infelice nel magistero de' versi è capace di santità sovrumana. Perché quanto questo è evidente, tanto l'altra sentenza è assurda. Se l'uomo, parlando in generale, è anche moralmente obbligato a recare nell'esercizio dell'arte quella maggior perfezione di cui è capace, il dovere non nasce punto dal concetto del Bello per sé medesimo, ma da un fine ulteriore e morale; nello stesso modo che da questo fine solamente proviene il merito virtuoso, che si acquista esercitando l'arte a uno scopo onesto indirizzata. Imperocché se l'artista non si studiasse di porre tutto l' ingegno suo nell'opera intrapresa, mancherebbe e verso chi gliel' ha allogata, e verso la patria che dee illustrare coi frutti della sua perizia, e verso gli uomini in generale a cui è tenuto di recar, potendo, un innocuo e nobile diletto, e verso il decoro dell'arte propria, cui nuoce la trascuranza di chi l'esercita, e anche verso il proprio onore, del quale niuno può essere ragionevolmente incurioso e sprezzatore ogni qual volta il disprezzo non sia dettato e santificato da un bene superiore. Ma queste considerazioni sono estrinseche alle ragioni del Bello e appartengono a quelle del buono. Ora se il bene morale ha il suo fine in sé stesso, e se il Bello non può pigliare una qualità e un valore morale se non in quanto si ordina al bene, ne segue che il bene ed il Bello differiscono essenzialmente fra loro.

Se dunque il Bello è necessario perché è un' idea obbiettiva, e se questa idea non è il vero né il bene, potrem credere di doverci accostare alla dottrina dei Platonici, dicendo con essi, che il Bello è una idea *sui generis* risedente nel Logo, e comunicata allo spirito umano mediante il suo consorzio colla ragione divina e assoluta. Ma le idee platoniche sono generiche o specifiche. Le idee generiche possono essere più o meno generiche, ma sono sempre astratte, e ci rappresentano il loro oggetto in un modo che non può realmente sussistere. Che noi abbiamo l' idea generalissima del Bello, e che questa idea si suddivida in altri concetti meno generici di bellezza, è fuor di dubbio; ma queste cognizioni astratte non potrebbero aver luogo, se non precedesse la conoscenza di un Bello concreto. La concretezza è di due sorti, reale o ideale. La concretezza reale è la sussistenza indivisa delle cose; l' ideale è il concetto specifico che le rappresenta. L' idea specifica è quella che rende imagine della cosa con tutte le sue parti e proprietà integrali per forma che non le manca a sussistere realmente che la sua individuazione.

Perciò nell'ordine delle cognizioni l'idea specifica contiene tutta quella determinazione e concretezza che può cadere nella idealità delle cose. Si dee dunque ammettere oltre la notizia generica del Bello, una conoscenza particolare che abbraccia le idee specifiche di tutte le cose capaci di bellezza, e che è verso quella cognizione generica ciò che è il concetto verso l'astratto. Fra i Platonici alcuni non hanno per obbiettiva ed innata altra idea estetica che quella del Bello in genere, la quale essi definiscono in diversi modi. Secondo la più comune di queste definizioni, resa illustre da sant'Agostino e dal Leibnizio, il Bello sarebbe *una varietà ridotta a unità*. Non dissimile è la sentenza di alcuni discepoli di Pitagora affermanti la bellezza essere una *armonia*; e benché l'intendere quest'armonia pitagorica non sia facile per l'oscurità del linguaggio simbolico, la scarsità e l'imperfezione dei documenti a noi pervenuti, tuttavia par chiaro che si volea significare con questo nome una certa unione fra i principii positivi e negativi delle cose, dalla quale nasce la vita, la bellezza e la conservazione dell'universo. Ora, siccome i principii positivi dei Pitagorici si riducono all'Uno e i contrarii al Moltiplice, secondo la terza delle loro dieci categorie, perciò l'armonia di Pitagora dovea essere sostanzialmente una varietà ridotta a unità, qualunque fosse il modo speciale in cui egli e i suoi partigiani immaginavano fatta questa riduzione. Si può quindi considerare la definizione pitagorica del Bello conforme in sostanza a quella dei suddetti Platonici. La qual definizione non è applicabile al Bello, se non in quanto consta di elementi quantitativi, come si vede specialmente in alcune arti, quali sono l'architettura e la musica. E siccome non v'ha lavoro estetico che escluda per ogni verso la quantità, si può dire da questo canto, che l'unificazione del molteplice è condizione necessaria della bellezza. Ma certo non è il solo principio; non è la fonte di quella suprema eccellenza, detta dai moderni *ideale*, ch'è la cima del Bello nelle opere dei poeti e degli artefici. Chi dicesse per esempio, che quella celeste leggiadria onde sono decorate le madonne dei Sanzi e le figure del Canova risulta unicamente dalle proporzioni quantitative del volto e della persona immaginate dal pittore o dallo scultore, farebbe ridere gli artisti i quali sanno che cosa sia espressione. Le proporzioni si richieggono certo a fare un bel viso; ma non costituiscono la parte più squisita, difficile, recondita del bello, non son la radice di quella bellezza spirituale, di quella grazia incomparabile, che non si può esprimere con parole, non insegnar colle regole, e che fa la meraviglia del mondo e spesso la disperazione degli artefici più famosi. Che se si afferma anche in questo caso, il Bello nascere da un'occulta unione, armonia, proporzione, concordia delle fattezze e delle membra, egli è chiaro che piegandosi queste voci metaforicamente e come sinonime di bellezza, non dicono né più né meno di questa voce e non bastano a fare

una buona definizione. Anche un poema per essere bello dee rappresentare una varietà di cose e di eventi ridotta a unità; ma chi dirà in ciò consistere le più eminenti bellezze poetiche, né ricercarsi ad altro fine gli spiriti di una fantasia creatrice? Se così stesse la cosa, i mediocri scrittori potrebbero pareggiare i sommi, e la poesia sarebbe più tosto una faccenda di erudizione, di memoria, di pazienza, di studio, di calcolo, di buon giudicio, che d' inventiva e d' ispirazione. L' *Italia Liberata* sarebbe pari all' *Iliade* e superiore al *Furioso*, poiché dal canto dell'unità della favola il Trissino gareggia con Omero e vince l'Ariosto. La verità e l'unità estetica non sono mica astratte e morte, ma concrete e vive; e in questa vita intima non riducibile a nessuna proporzione o ragione quantitativa vedremo fra poco consistere l'essenza del Bello. Che se dicendo, il Bello essere la riduzione della varietà all'unità, s' intende sotto il nome di varietà il molteplice sensibile in cui la bellezza s' incarna, riman sempre a cercare in che sia riposta l'unità misteriosa di essa. Egli è secondo tale intendimento che ho altrove affermato, il Bello essere composto di due elementi, l'uno intellettivo, che è una certa unità, e l'altro sensitivo, consistente nel molteplice da cui l'unità è accompagnata. Ma in che risiede essa unità? Tal è il problema di cui al presente ricerco la soluzione.

Un'altra schiera di Platonici, oltre al Bello generico, ammette un Bello specifico derivante dalle idee specifiche delle cose. Le idee specifiche rappresentano tutte le proprietà e le condizioni degli oggetti, il cui concorso è richiesto alla formazione dell' indirizzo, e contengono tutto ciò che v' ha nell' individuo stesso, salvo la sua real sussistenza e i difetti o le superfluità accidentali che in lui si trovano. Esse dunque si possono considerare come gli esemplari stessi, che dai difetti e accidenti in fuori loro corrispondono, come un ritratto si confà coll'originale che rappresenta. Non è già che le idee specifiche non siano anch'esse reali in un modo loro proprio; ma sono reali come idee e non come cose; la realtà loro è uno spirito, non fuori di ogni spirito: è necessaria, assoluta, eterna, non contingente, temporanea, relativa; è insomma una entità apodittica, che esprime una mera possibilità (la quale come tale è necessaria), e non una sussistenza soggettiva agli accidenti delle cose create. Ora, queste idee specifiche bastano esse a costituire il Bello, come vogliono alcuni filosofi? Nol credo; ed ecco le mie ragioni. Le idee specifiche sono veramente i tipi intelligibili delle cose, e come tali le rappresentano, non già come la copia rappresenta l'originale, ma come l'originale rappresenta la copia. Questa rappresentazione però si fa in modo meramente intellettivo, e per essa gli oggetti si spogliano della individualità loro. Quindi è che le idee specifiche non parlano all' immaginativa, ma solo all' intelletto;

e benché l'immaginativa come facoltà riproduttrice dei sensibili somministri all'intelletto le condizioni formanti l'essenza specifica delle cose, questo intervento della fantasia è affatto subordinato all'intelletto, che pigliando quei materiali morti e sparsi gli accozza in modo meramente intellettuale, senza che l'altra potenza operi per conto proprio e aggiunga qualcosa di nuovo alla cognizione della mente e alle impressioni del senso. Insomma la fantasia interviene solo come ministra e serva dell'intelletto, e quasi mezzana tra lui e le cose esteriori, nella formazione delle idee specifiche, non come signora e creatrice. Ora un'idea che si riferisce direttamente al solo intelletto è vera, non bella, se già il Bello non si confonde col vero. Il vero è l'entità delle cose in quanto è appresa dall'intelletto; e tale è l'idea specifica, il tipo intelligibile degli oggetti; laddove il Bello importa un non so che di più che non si trova nella cognizione intellettiva. E qual è questo elemento proprio del Bello, se non la vita, l'individualità dell'oggetto, per cui l'idea specifica, uscendo dal giro delle mere intellezioni, veste una specie di personalità sua propria, lascia di essere una semplice cognizione, una cosa morta, e diventa una cosa viva? Se il Bello consistesse nei soli tipi intellettuali, non vi sarebbe più alcun divario fra il poeta e lo scienziato, fra l'artista e il filosofo; ogni uomo fornito di mente sana e atto a formarsi un'idea giusta e precisa delle varie specie di cose sarebbe capace di far opere eccellenti nel dominio della poesia e dell'arte. Ma chi non sa che a tal effetto l'ingegno speculativo più stupendo e l'erudizione più ricca non bastano, se non ci si aggiunge una virtù speciale, che chiamasi fantasia, estro, inventiva estetica, e che è verso il Bello ciò che è la maestria di scoprire le attinenze recondite rispetto al vero? Il Bello risiede nei portati di questa facoltà e non nei soli tipi intelligibili che appartengono al conoscimento. La vita e l'individualità, che formano l'essenza di esso, non sono già quelle che hanno luogo in natura e nell'ordine delle cose reali; imperocché, se ciò fosse, primieramente non si darebbe il Bello dell'arte, le fatture artificiose non individuandosi né vivendo realmente. Inoltre, mancherebbe per noi lo stesso Bello naturale; giacché le opere di natura, come ho già avvertito, non sono belle a rispetto nostro per le loro intrinseche perfezioni, e spesso incontra che la loro bellezza reale non è sentita dallo spettatore, che pur è testimonio della loro sussistenza e della loro vita. Il Bello naturale, come Bello e in ordine agli uomini, non si distingue dal bello artificiale: ambedue riseggono in una entità loro comune, che non può essere l'individualità e la vita reale di cui manca il mondo dell'arte. Resta adunque che tale individualità e vita, non appartenendo alle cose esteriori, sia opera di una special facoltà, che dando ai tipi intellettivi degli oggetti una forma spirituale, è la vera fonte della loro bellezza. Questa facoltà è la fantasia o immaginazione estetica.

Per ben chiarire il difetto della dottrina platonica che sto esaminando, mi si conceda il fermarmi ancora un istante a considerare il divario che corre fra il Bello e la cognizione intellettiva delle cose. Io noto che i nostri concetti, cominciando dalle notizie più astratte e discorrendo sino alla percezione immediata degli oggetti concreti e reali, formano una scala o graduazione di conoscenze di varie specie. L' idea generica è la più incompiuta di tutte, ed essendo una mera astrazione non può cadere nella fantasia, né uscire dal semplice intelletto. Ella può essere più o meno generica, e la sua estensione per questo rispetto è in ragione inversa della comprensione, come dicono i logici. L' idea specifica rappresenta compiutamente l'oggetto suo, salvo l' individualità reale, i difetti e gli accidenti di cui lo spoglia; e benché abbisogni della facoltà di astrarre per rimuovere queste condizioni, per ogni altra parte raffigura l'oggetto concretamente. In virtù di questa determinazione e concretezza, l' idea specifica può cadere nella immaginativa e divenire un fantasma, ogni qual volta questa l' informi, la vivifichi mentalmente, vestendola di quei colori, moti, atti e sembianti sensitivi che le danno una spezie di corpo e la fanno essere una effigie perfetta dell' individuo in cui l' idea si attua o può attuarsi realmente. Il fantasma non differisce dall' idea specifica che è già compiuta e determinata, se non per l'arrota di un nuovo elemento, cioè di quella sussistenza e individualità mentale, per cui lo spirito si rappresenta come reale, vivo, animato il tipo intellettivo, benché nol sia in effetto; individualità, che non sussiste fuori di esso spirito, ma che rappresenta fantasticamente la sussistenza reale degli oggetti, come l' idea specifica rappresenta intellettivamente le altre loro condizioni. Il fantasma è adunque una sorta di entità intermedia fra l' idea specifica e l'oggetto reale qual ci è dato dalla percezione, ed è opera della immaginativa, come l' idea specifica appartiene all' intelletto. E siccome l' idea specifica è il tipo intellettivo degli oggetti, il fantasma prodotto dalla facoltà estetica ne è il tipo immaginativo o fantastico.

Il tipo intellettivo non contiene in se stesso il tipo fantastico, come quello che aggiunge un nuovo elemento estrinseco alle mere intellezioni; ma all' incontro il tipo fantastico comprende veramente l' intellettivo, e senza di esso non può sussistere. Imperocché il fantasma, essendo l' idea specifica individuata mentalmente, dee essere preceduto da tale idea, dee avere in essa il suo fondamento, e appropriarsela come parte integrale della propria natura. Senza l' idea specifica, il fantasma non è meglio possibile che l'esistenza reale della materia senza la forma, per parlare il linguaggio dei Peripatetici; giacché il tipo intellettuale è la forma dell' immaginativo, come le forze create sono la materia dell' individualità reale. Hanno dunque ragione

i Platonici di considerare l' idea specifica o sia il tipo intellettivo come parte integrante e essenziale del Bello; ma errano a credere che basti sola a costituir la bellezza e che questa non risulti da due elementi, l'uno dei quali appartiene all' intelletto e l'altro alla fantasia. Io definisco adunque il Bello *l'unione individua di un tipo intelligibile con un elemento fantastico fatta per opera dell' immaginazione estetica.* Il senso preciso di questa definizione in tutte le sue parti risulterà vie meglio dalle cose che si diranno in appresso.

(Da V. Gioberti, *Del Bello*, Firenze 1845[2], pp. 9-25).

3. *SUL PREDOMINIO DELL' ELEMENTO INTELLIGIBILE NELLA BELLEZZA*

Vincenzo Gioberti, *Del bello*, dal cap. II.

I tipi intelligibili producono il Bello trasformandosi in tipi fantastici mediante l'opera della immaginativa. Ciò che differenzia queste due sorti di tipi si è che il secondo contiene una individualità mentale che manca al primo. Se si vuol dunque conoscere come si faccia la trasformazione egli è d'uopo investigar la natura di questa individualità fantastica da cui dipende il divario corrente fra le rappresentazioni delle due facoltà. E in prima egli è manifesto che ogni fantasma è un sensibile. Ogni sensibile essendo una modificazione del senso esteriore o interiore, egli è chiaro altresì, che il fantasma non è un sensibile esterno, giacché la fantasia non si distinguerebbe dalla potenza che apprende le cose di fuori per via dell' impressione che ne riceve. Esso è adunque un sensibile interiore, cioè una modificazione del nostro animo. Ma questo sensibile interiore è di una natura *sui generis*, si distingue da tutti gli altri sensibili, e la sua specialità in ciò consiste che non è rappresentativo di alcuna cosa, come quello che ha in sé stesso il suo compimento, e non ha d'uopo di un oggetto che gli corrisponda. Mi dichiaro con qualche esempio. Il concetto pittorico è un sensibile interno, poiché è l' imagine di un volto, di una persona, di un ente corporeo che non ha luogo fuori della fantasia dell'artista prima che questi lo ritragga sul muro o sopra una tavola. Questo fantasma è un tipo di creatura perfettissima, che potrebbe essere, ma non fu né sarà mai al mondo, e tuttavia questo difetto di realtà corrispondente non pregiudica alla integrità del fantasma che è compito in sé stesso e perfetto da ogni parte, come quello che non rappresenta e non è destinato a rappresentare nulla fuori di sé; tanto che, se per un presupposto, Iddio miracolosamente creasse un oggetto a lui so-

migliantissimo, il fantasma non ne acquisterebbe punto di pregio né di perfezione, né lo rappresenterebbe, ma ne sarebbe piuttosto rappresentato, come l'originale dalla sua copia, e un uomo vivo dal suo ritratto. Medesimamente, quando uno di noi assiste a una bella tragedia ben recitata, egli piange, teme, spera, si spaventa, inorridisce, si adira, si rallegra secondo la qualità degli accidenti che si veggono sulla scena. Questi vari affetti sono sensibili interiori che hanno l'apparenza di certe passioni, come le figure ideali di un quadro vestono il sembiante di certi oggetti. Tuttavia tali passioni non sono più reali che tali oggetti; conciossiacché se le impressioni deste da un dramma tragico si trasformassero in passioni reali, la tragedia lascerebbe di esser bella e piacevole, la finzione sarebbe equivalente alla realtà e accadrebbe ciò che si narra delle *Eumenidi* di Eschilo, le quali non dovettero parer troppo belle alle donne ateniesi, se si vuol giudicare delle loro impressioni dagli effetti che ne seguirono. Dunque i sensibili interiori eccitati da uno spettacolo teatrale, benché somiglino certe passioni, effettualmente non le rappresentano, come le figure ideali di un quadro non rappresentano alcuna esterna realtà.

Parrà strano a dire che il fantasma sia un sensibile rassomigliativo, e tuttavia non rappresenti nulla fuori di sé stesso, e abbia in sé il suo finimento. Il fatto è certo e manifesto; ma se ne vuole cercar la ragione. La quale è riposta in quella individualità mentale di cui il fantasma è rivestito. Se il fantasma fosse distituito di ogni individualità, se fosse una imagine o specie morta, non sarebbe compiuto se non in quanto rappresenterebbe qualcosa di reale o almeno di possibile, e la sua essenza consisterebbe in questa estrinseca rappresentazione. Ma siccome egli gode di una vita e individualità propria, non è destinato a rappresentare una cosa estrinseca; imperocché l' individuo non è come la specie e il genere, che sono per ufficio rappresentativi, e non rappresenta altro che sé medesimo. Un individuo può rassomigliare anco perfettamente ad un altro individuo, come nelle comiche finzioni di Plauto, del Firenzuola, del Shakespeare, del Goldoni e di altri autori, e secondo accade talvolta nel fatto; ma certo non si può dire che in virtù di tal fortuito riscontro il rappresentare appartenga all'essenza dell' individuo, né che un uomo rappresenti un altro uomo come il ritratto rappresenta l'originale. D'altra parte, siccome il fantasma corrisponde a un' idea specifica rappresentativa di un possibile; egli somiglia o può somigliare alcuni oggetti reali e rappresentarli accidentalmente. Insomma il tipo fantastico è acconcio a rappresentare, in quanto contiene un' idea specifica, ma non rappresenta nulla in effetto, in quanto questa idea incarnata e fornita di una individualità sua propria ha in sé stessa il suo compimento.

Se il fantasma è un sensibile esprimente un' idea specifica, e il Bello consta di due elementi, l'uno sensibile e l'altro intelligibile; il primo di questi elementi si può ridurre al piacevole o al bene fisico in quanto ogni impressione che si riceve nel senso è gioconda se non è dolorosa; e il secondo al vero. Pare dunque che il giovevole o il dilettevole congiunto col vero basti a costituire il Bello. Ma se ciò fosse, la bellezza non si disformerebbe essenzialmente dall'unità e dal piacere, contro quello che si è fermato sopra. La proprietà specifica del Bello consiste nel modo con cui si uniscono insieme i suoi due elementi; i quali non solo sono accostati l'uno all'altro, non formano un semplice aggregamento, una morale unione, ma costituiscono una vera e rigorosa unità estetica, senza la quale il Bello non sarebbe uno. Né però cessano di essere distinti, perché la confusione di due entità così diverse è assurda, né si può ammettere fuori del panteismo; e i monofisiti estetici sono in effetto panteisti, o almeno inclinati alla professione di tal sistema. L'unione del nostro caso è tanto grande quanto può essere senza annullar la distinzione, e si dee concepire come l'accordo di due nature diverse congiunte ma non confuse in una persona unica. Di qui proviene che il Bello non ostante la moltiplicità della forma sensibile è compitamente uno, e veste una certa personalità mentale per cui l' idea s' incarna nell'apparenza fantastica e l' informa, come lo spirito dell'uomo anima il suo corpo. E veramente l'unione dell'animo o del principio sensitivo cogli organi nell'uomo e nel bruto ci porge un concetto analogico molto acconcio di quella unità estetica che accoppia il sensibile coll' intelligibile e genera il Bello.

I due elementi costitutivi della bellezza non sono già paralleli e pareggiati affatto fra loro, né dotati dalla stessa dipendenza reciproca; perché in tal caso verrebbe meno l'unità che ne risulta, se già non concorresse un terzo principio a formarla contro il nostro presupposto. Dunque l'uno di quelli dee talmente prevalere sull'altro che lo governi e signoreggi, senza offenderlo né tiranneggiarlo; il che certo accadrebbe se il principio men nobile avesse la maggioranza. Resta adunque che nel concetto del Bello il tipo intelletto sia il principale e maggioreggi sull'altro elemento; il che veramente succede; onde la beltà si annulla, o almeno scema e si offusca quando il sensibile spicca di soverchio e giunge a pareggiare o ad oscurare l' intelligibile. Quindi è che il Bello artificiale in cui il sensibile prevale assai meno, perché la materia è più padroneggiata dal suo tipo, sovrasta, ragguagliata ogni cosa, al Bello naturale; e una statua, verbigrazia, di forma egregia supera in pregio estetico una creatura viva, ancorché questa perfettamente le somigliasse. Per la stessa ragione accade eziandio che il piacere estetico ingenerato dal Bello è sempre, come si suol dire, in ragione inversa del diletto

sensuale che talvolta l'accompagna; cosicché, per esempio, l'amor platonico che mira unicamente al Bello, non si accorda coll'amor carnale, che ha l'occhio alla voluttà; e i mitografi greci per esprimere questo divario faceano l'uno figliolo della celeste Venere, l'altro della terrestre, e a quello le cose venuste, a questo le veneree attribuivano. Tuttavia il predominio dell' intelligibile nel fantasma, quasi principato dell'animo sul corpo umano, non dee eccedere una certa misura, né soverchiare talmente il sensibile che gli pregiudichi o l'annulli; ché altrimenti l'effetto estetico ne scapiterebbe in modo proporzionato: il vero sottentrerebbe al Bello. La qual disgrazia incontra ad alcuni poeti metafisici che a forza di raffinare il Bello, scemandolo di polpe e d'ossa e convertendolo quasi in ispirito, riescono a produrre certi vaporosi concetti, certe magre e secche pitture, che non hanno nulla di poetico fuor che la rima ed il metro. Di che non mancano esempi fra i popoli settentrionali, quando invece l' Italia, la Spagna, la Persia abbondano di poeti voluttuosi e sensuali, che incorrono nel difetto contrario. Serbare il convenevol modo e il debito temperamento fra i due estremi viziosi, dare l'opportuno risalto al sensibile senza nuocere al primato dell' intelligibile, mantenere a questo il privilegio legittimo di costituire l'unità ipostatica, che quasi animo imperante sugli organi domina e armonizza il complesso della rappresentazione estetica, è magisterio sovrano e difficilissimo ai poeti e agli artisti. Fra' quali niuno o pochissimi l' han posseduto con tanta perfezione quanto l' Urbinate ne' suoi capolavori, e il divino Alighieri nella maggior parte delle sue cantiche.

Il predominio dell'elemento intellettuale nel tipo fantastico serve altresì a spiegare i salutari influssi delle lettere e delle nobili arti nei sentimenti e nei costumi degli uomini, e la forza che hanno di levar l'animo sopra le cose sensibili, trasportandolo sulle ali del Bello in un mondo superiore, dove si respira un aere più puro e vitale di quello che quaggiù ne circonda. La contemplazione del Bello importando la superiorità dell' idea sul senso, avvezza l'uomo alla signoria del vero sul fatto, dello spirito sul corpo, delle cose non periture ed eterne sui piaceri e sugl' interessi caduchi, e comincia quella liberazione dell'animo umano dalla servitù organica, che è poi compiuta dalla morale e dalla religione in questa e nell'altra vita. Onde nasce la parentela della filosofia e della religione coll'estetica, la quale è una spezie di disciplina preparatoria per educare e iniziar l'uomo al vero ed al bene, secondo che la bellezza è quasi il vestibolo l'espressione, il volto della virtù e della scienza. La considerazione e lo studio del Bello è un efficacissimo conforto nei mali inevitabili della vita; dai quali angustiato e oppresso l'uomo, se ne libera in certo modo spiritualmente, rifuggendo col pensiero in quella

regione immaginaria, ma lieta e serena, dove le bruttezze e le miserie non albergano, e un ordine ineffabile governa ogni cosa, che vi è appunto quale dee essere. Maraviglia che più o meno è prodotta da ogni genere di venustà e di consonanza, ma in modo particolare dalla musica, la quale fra tutte le arti è la più potente per rapirci al mondo in cui siamo e trasferirci in un soggiorno ideale, dove tutto è armonia e bellezza. Il che giova a renderci non solo meno infelici ma migliori, perché in quella spezie di beatitudine di cui l'estetica ci fa pregustare un sorso, il piacere e la virtù si compenetrano e s' immedesimano insieme. E veramente l' istoria ci mostra che quando in un popolo lo studio delle voluttà, del guadagno, dell'ambizione prevale affatto all'amore e al culto delle lettere e delle arti, o queste tralignando declinano al morbido e al sensuale, ne scapitano a quel ragguaglio le azioni belle e i magnanimi pensieri.

Dalla stessa cagione procede un'altra dote essenziale della bellezza, cioè la semplicità. La quale, secondo i generi e le specie dei componimenti e dei lavori, può e dee essere maggiore o minore; ma è sempre necessaria al Bello; onde dall'epopea al madrigale e all'epigramma, dal Panteon a un monile o ad una tabacchiera, è condizione richiesta ad ogni opera artificiosa. Or da che nasce la semplicità, se non dal predominio e dal rilievo del tipo ideale sul soggetto sensibile in cui è incorporato? Le idee specifiche delle cose contengono tutto ciò che si ricerca a determinare concretamente un oggetto, dall' individualità in fuori, ma non han nulla di superfluo. Di qui nasce quella semplicità che innamora; come si vede singolarmente nello stile di cui è pregio sovrano; giacché la semplicità dello stile non esclude gli ornamenti proporzionati al soggetto, e ha sempre luogo quando l' idea soprannuota alla parola e galleggiando spicca intera e distinta nel suo segno. Onde guastandosi la civiltà, e la barbarie sottentrando a poco a poco, l'elocuzione si corrompe e perde quella cara e beata semplicità, che è singolar privilegio dei secoli aurei di ogni letteratura; perché in effetto la barbarie in ogni genere è il prevalere del senso alla ragione e dei fantasmi alle idee. La materia in cui l'esemplare s' impronta può essere talvolta di sorta che pregiudichi comechessia al Bello colla varietà e mescolanza, come vedesi, per esempio, ragguagliando una statua di marmo pezzato con una scoltura di candido alabastro; tuttavia il Bello è essenzialmente salvo, se la forma è semplice. Si accusano del peccato contrario a questa virtù gli antichi artefici orientali a causa di que' simboli, fregi, rilievi, dipinti, accessorii di ogni maniera, che a gran moltitudine ornavano anzi ingombravano i loro edifici; ma io credo che si possano in parte escusare, avvertendo che tali adornamenti, sproporzionati per la loro parvità alla mole dei palagi e dei

templi, appartenevano più alla materia che alla forma, né nocevano alla semplicità di questa più che certe piccole chiazze alla bianchezza di un bel marmo. Il che sarà confermato da ciò che dirò più innanzi della simbologia orientale; la quale facea parte della religione anziché dell'arte. I disegni architettonici dell'antico oriente sono quasi sempre tanto semplici quanto maestosi; com' è a vedere in un pilone e in un pronao egizio, in una sala ipostila, in un ipogeo, in una piramide: la complicazione ha luogo talvolta negli ornati i quali per la loro piccolezza relativa non offendono la semplicissima armonia del tutto. Senza che, la dote che predomina nell'architettura orientale è il sublime anziché il Bello.

Il tipo intelligibile, che primeggia sull'elemento sensitivo nel componimento estetico, è ciò che alcuni moderni, specialmente tedeschi, chiamano *ideale*. Ma la più parte di essi ama meglio discorrerne lungamente anzi che definirlo chiaramente; e il loro linguaggio per lo più non ha nulla di preciso. Il vero ideale non è altro che il tipo intellettuale in quanto predomina nel fantastico e vi risplende nella sua purezza, senza che il sensibile da cui è accompagnato, lo menomi od offuschi. Se questa moderata signoria non ha luogo, e il sensibile sovrasta all' idea, o gareggia seco e ne altera il finimento, l' ideale vien meno, perché l'esemplare intellettivo perde l'eccellenza sua propria, e partecipa più o manco ai difetti delle cose reali. Ne abbiamo un esempio nella più parte delle pitture olandesi e fiamminghe, in molti dipinti spagnoli, e, quanto alle lettere, nella maggior parte dei romanzi e drammi moderni, nei quali la mania di copiare appuntino la natura nuoce all' idealità delle finzioni. Errano ancora parecchi di questi filosofi a ristringere il campo dell' ideale, assegnandogli la sola rappresentazione dell'uomo, quasi che non si stenda per tutte le parti del Bello, e, per usare il linguaggio panteistico dell' Hegel, riguardi l'assoluto esplicantesi sotto la forma dello spirito e non sotto quella della natura. Il che è falso, perché l' ideale essendo il tipo intelligibile, e ogni oggetto naturale dovendo avere il suo tipo, vi sono tanti modelli intellettuali accessibili alla mente nostra, quanti sono gli oggetti che adornano il mondo. L' ideale si trova dovunque risiede il perfetto Bello; ma come gli oggetti differiscono fra loro di pregio, così gl' ideali estetici variano di perfezione, e compongono una gerarchia di cui l'uomo occupa la cima, perché egli è veramente la creatura più eccelsa in cui a notizia nostra il sensibile si accoppii coll' intelligibile. Scendendo da quest'altezza sino alle ultime regioni della natura, non v' ha cosa che non abbia il suo tipo e non sia capace di una bellezza ideale sua propria, quando il modello vi risplenda nella sua perfezione. Che se ciò non ostante, non ogni cosa è bella, e a costa del Bello si trova il brutto nelle produzioni naturali, e la perfetta bellezza

o non si dà o è rarissima, ciò avviene perché la natura non è più nel suo stato regolare e nativo. Ma di ciò fra poco.

La facoltà che opera l'unione dell' intelligibile col sensibile è la fantasia, la quale tiene un luogo di mezzo fra la sensibilità e la ragione, e quindi partecipa del subbiettivo e dell'obbiettivo, del sensibile e dell' intelligibile, dello spirituale e del corporeo nello stesso tempo, benché come facoltà dell'animo ella sia schiettamente immateriale. Ma se il suo officio non si riducesse ad altro che ad un accozzamento di specie sensitive e d' intellezioni, ella non sarebbe una facoltà *sui generis*, ma una semplice unione di due potenze diverse. Ciò che la contrassegna sono certe modificazioni speciali ch'essa dà agli elementi estrinseci cui mette in opera, improntandoli col suo suggello, appropriandoseli, arrogendo loro o levando qualcosa, e insomma imprimendo in essi la sua propria forma. L' individualità mentale testé avvertita consistendo nella maggioranza dell' intelligibile, che è il supposito, l' ipostasi, o la persona che dir vogliamo, in cui si appunta e si regge l'aggiunta sensitiva, la fantasia per questa parte non fa che combinare in un certo modo gli elementi che le sono amministrati dalle altre potenze. Per trovare in che risegga la specialità dell'elemento fantastico, e quel non so che di nuovo e di pellegrino che l' immaginazione reca nelle proprie opere, ci è d'uopo internarci nell'analisi di questa facoltà e cercare in che modo essa produca il Bello.

(Da V. GIOBERTI, *op. cit.*, pp. 42-53).

III

LE ESTETICHE POSTROMANTICHE

1. *Estetiche postidealistiche.* Accenni a una poetica di carattere postromantico s' incontrano in Italia sin dagli inizi dell' Ottocento, negli appunti e nelle riflessioni del Leopardi sulla poesia. Sin dai primi anni della sua produzione Leopardi dimostra d'aver fatto sua la distinzione di Schiller tra « poesia di immaginazione » e « poesia di sentimento ». Poi, a partire dal 1819, s' incontra frequentemente nei suoi appunti l' idea che la poesia s' identifichi con l' infinito e con le rimembranze: di qui l'analogia della poesia con la musica, giacché per Leopardi la poesia è tanto più autentica quanto più « canta » anziché imitare.

Nella poetica leopardiana più matura (degli anni tra il 1826 e il 1828) il Leopardi teorizza questi suoi accenni di estetica in una dottrina più salda, in cui la poesia è espressa soprattutto dalla lirica, mentre l'epica si riduce sostanzialmente alla lirica e la drammatica è esclusa per il suo carattere intellettualistico. La poetica leopardiana diviene quindi essenzialmente una teoria della lirica, intesa nel senso più puramente poetico. Come è stato detto, « è insomma, in un certo senso, la lirica quale la intendevano i rètori, come un genere distinto e per eccellenza personale, soggettivo; ma depurato da ogni intrusione di elementi narrativi e drammatici, da ogni funzione educativa o civile, e ricondotto alla sua origine, alla sua prima natura di puro movimento affettivo e melodico »[1].

Dieci anni dopo la stesura di questi appunti leopardiani, nel 1838, Francesco De Sanctis cominciava a tenere a Napoli la sua scuola privata di letteratura, con la quale egli iniziava la sua attività di critico estetico, che lo pose al centro dell'estetica postidealistica italiana e che durò per quasi un cinquantennio. Di questa sua attività le opere fondamentali sono: i *Saggi critici*, pubblicati nel 1866; la *Storia della letteratura italiana*, apparsa nel 1870-71; e i *Nuovi saggi critici*, pubblicati nel 1872.

Il pensiero estetico del De Sanctis si ricollega alle idee del Vico, di Kant e dell' idealismo tedesco; le sue idee fondamentali sono infatti quelle della autonomia e della creatività dell'arte. Per il De Sanctis essenziale è la creazione poetica che consegue all'espressione di un sentimento; perciò per lui il contenuto si risolve completamente nella forma. Perciò De Sanctis si contrappone decisamente all'estetica cattolica e mistica italiana: al Manzoni, al Mazzini, al Tommaseo.

[1] N. Sapegno, *op. cit.*, p. 653.

Ricollegandosi invece a Hegel, egli sostiene che il bello sia la manifestazione sensibile ed autonoma dell'idea. Tuttavia il De Sanctis non propugnò un'estetica totalmente avulsa dalla vita, ma anzi sorgente dal fondo sentimentale di tutto il contesto umano. Perciò Croce ha così potuto riassumere la posizione estetica desanctisiana: « Egli teneva fermamente all'indipendenza dell'arte, senza la quale nessun' Estetica è possibile; ma gli pareva esagerata la formula dell'*arte per l'arte* in quanto potesse importare separazione dell'artista dalla vita, mutilazione del contenuto, arte ridotta a prova di mera abilità » [1].

Un'altra estetica italiana, pure di ispirazione hegeliana, ma orientata in senso più metafisico fu quella di Antonio Tari, autore, nel 1863, di un trattato di *Estetica ideale*. Egli divideva la sua dottrina in tre parti: la « Estesinomia » o metafisica del bello, la « Estesigrafia » o dottrina del bello naturale, e la « Estesiprassia » o dottrina delle arti. In questa sua teorica egli cercava di conciliare la metafisica hegeliana con un formalismo di origine herbartiana, cercando di classificare tutte le varie forme del bello di natura e del bello d'arte.

Diversi aspetti assunsero invece romanticismo e postromanticismo in Inghilterra. Qui è anzitutto da ricordarsi il pensiero estetico di S. T. Coleridge, espresso sia nella sua *Biographia Literaria* del 1817, sia nel suo *Fragment of an Essay on Beauty* del 1818. Coleridge riprende i concetti, tipici della tradizione inglese, di genio e di immaginazione come essenziali all'opera d'arte; e distingue l'immaginazione come facoltà formativa dalla fantasia come potere aggregativo. Caratteristica della poesia è poi, per Coleridge, quella di proporsi il piacere e non la verità, come fanno invece la storia e la scienza.

Uno sviluppo delle idee del Coleridge, e insieme un ponte tra il Coleridge e il simbolismo e decadentismo francesi, è costituito dal pensiero estetico dell'americano Edgard A. Poe, il quale è caratterizzato da una forma di idealismo mistico. Le opere fondamentali di estetica del Poe sono *The Poetic Principle* del 1848 e *The Philosophy of Composition* del 1846. Il Poe riprende i concetti propri del Coleridge dell'indipendenza della poesia dalla verità e dalla morale, del genio artistico come creatore fantastico, del piacere come fine della poesia. Per il Poe, come è stato detto, « il valore e il significato della poesia sta dunque proprio in un piacere tutto spirituale, in un eccitamento e in una elevazione dell'unità spirituale dell'anima attraverso l'immaginazione » [2].

La tradizione postidealistica si mantenne viva per tutto l'Ottocento in Inghilterra; e l'ultimo rappresentante ottocentesco fu Bernard Bosanquet, autore, nel 1892, di una importante *History of Aesthetics*. Ma, poiché il suo pensiero teorico in campo estetico è espresso soprattutto dalle sue *Three Lectures on Aesthetics*, che sono del 1915, dovremo riparlarne a proposito dell'estetica novecentesca. Accenniamo qui invece all'estetica romantico-mistica dell'americano R. W. Emerson (1803-1882), di scarsa originalità, ma di molta notorietà nei paesi di lingua inglese.

[1] B. CROCE, *Estetica*, Bari 1922 (3ª ed.), p. 410.
[2] L. ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze 1959², p. 114.

2. *Decadentismo e irrazionalismo; i primordi del marxismo.* Trasferitesi in Francia, queste correnti di estetica postromantica, in particolare le idee del Coleridge e del Poe, assunsero l'aspetto di quella che va sotto il nome di poetica, o estetica, del decadentismo. Il teorico più importante di quest'ambiente francese fu certamente Charles Baudelaire, autore di vari scritti di estetica e di critica letteraria, che apparvero nei voll. II e III delle *Oeuvres complètes*, pubblicate nel 1868, l'anno successivo alla sua morte: le *Curiosités esthétiques, L'art romantique, L'art philosophique*, ecc.

Anche per Baudelaire, come per Coleridge e per Poe, l'arte nasce dall' immaginazione; perciò egli è contrario tanto all'arte filosofica quanto all'arte imitativa, poiché entrambe non provengono dall' immaginazione creatrice dell'artista. È appunto l' immaginazione che trasforma le cose in simboli, elevandole ad opere d'arte. A differenza di Poe, però, il Baudelaire accetta l' interpretazione cristiana dell'Assoluto e lo vede quindi sotto l'aspetto della trascendenza: di qui sorge un impegno diverso anche nel suo simbolismo estetico; per cui l'arte, alla fine, ha, per Baudelaire, lo scopo ultimo della rivelazione di Dio.

Una direzione divergente da quella del decadentismo di Baudelaire si può considerare il naturalismo e il realismo di Gustave Flaubert, il quale ebbe la sua maggior manifestazione pratica nella pubblicazione, del 1856, di *Madame Bovary*; ma che tentò di esprimersi teoricamente anche nell' interessante epistolario. Questa direzione flaubertiana culminò poi, verso la fine del secolo, da un lato nell'opera Emilio Zola, dall'altro nel celebre saggio di L. Tolstoi *Qu'est-ce que l'Art?* (1898), teorizzante un'arte intesa come espressione della scienza. Ed essa può anche considerarsi parallela al movimento di critica sociologica delle arti figurative inaugurato da J. Ruskin nella sua celebre opera *Modern Painters, Ideas of Beauty and of the Imaginative Faculty*, 1843-1860.

Verso fine secolo, invece, l'estetica di Baudelaire trovò i suoi epigoni nella triade Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, la quale espresse in forme diverse i risultati del simbolismo e del decadentismo baudelairiano. L'Anceschi ha così riassunto le diverse posizioni di questa triade: « Verlaine [aspira] ad una poesia pura, che si risolve in una preghiera, espressa attraverso la musica; Rimbaud ad una profonda unità metafisica tra immaginazione e vita sì che il linguaggio diventa relazione del mondo reale, sostanziale e azione; Mallarmé fonda una teoria del linguaggio che aspira a diventare linguaggio assoluto e ideale, tale da giungere ad esprimere la vita profonda delle analogie, il complesso, infinito sistema universale delle analogie »[1]. In questo ambiente, già negli ultimi anni dell' Ottocento, produsse le sue prime riflessioni estetiche Paul Valéry, del quale parleremo a proposito dell'estetica novecentesca; però già le sue *Gloses sur quelques peintures* del 1891 lo mostrano impegnato nel tentativo di una critica d'arte simbolistica.

Già nel secondo Ottocento, d'altra parte, si gettano le basi della futura estetica marxistica. Per quanto Marx ed Engels non abbiano mai scritto esplicitamente

[1] L. ANCESCHI, *op. cit.*, p. 249.

saggi di estetica, tuttavia essi cercarono, in alcune pagine sparse, di fondare una teoria dell'arte come « soprastruttura » della società. Quando queste pagine sparse, nel 1930, saranno raccolte e pubblicate da M. Lifschitz, questa pubblicazione aprirà una nuova epoca nella storia dell'estetica marxistica. Ma già a fine Ottocento si può parlare di un'estetica socialistica (per quanto d' impronta ruskiniana piuttosto che marxistica) a proposito dell'opera di William Morris, in particolare di alcuni suoi noti libri, dove si affronta il problema dei rapporti tra l'arte, l'artigianato e l' industria: *Hopes and Fears for Art* (1878-1881); *Lectures on Art and Industry* (1881-1894); *Architecture, Industry and Wealth* (1884-1892). E al proposito si può ricordare anche l'estetica « democratica » di Walt Whitman, autore di un'opera di estetica assai nota soprattutto in America, le *Democratic Vistas*, del 1871.

Un posto a sé occupano invece, nella Germania di fine secolo, le idee sull'arte di Friedrich Nietzsche; le quali però sorgono da tutt'altro ambiente spirituale, provenendo soprattutto dalla confluenza tra la filosofia irrazionalistica di Schopenhauer e la teoria wagneriana del *Ton-Wort-Drama*. L'opera di Nietzsche che più da vicino riguarda i problemi estetici è il noto libro *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, apparso nel 1872. Fondamentale, in questo libro, è la nota distinzione tra l'arte « apollinea » e l'arte « dionisiaca »: la prima è caratterizzata dalla serena contemplazione e sarebbe propria dell'epopea e della scultura; la seconda è invece caratterizzata dalla passione e dalla agitazione e sarebbe propria della musica e del dramma. Interessanti sono anche le idee del Nietzsche sulla musica tedesca, in particolare su quella wagneriana: egli giudica la musica di Wagner « ad un tempo giovane e decrepita, troppo debole ancora e pur troppo ricca d'avvenire. Codesta musica esprime perfettamente quello ch' io penso dei Tedeschi; essi sono di ierlaltro e di posdomani — non hanno ancora un oggi »[1].

3. *Le dottrine dell'« empatia » e della « pura visibilità ».* La storia dell'estetica ottocentesca si conclude con l'affermarsi di due diverse dottrine le quali sono entrambe, per motivi opposti, legate al postromanticismo: la dottrina dell' « empatia » la quale, in certo modo, è un'ultima proliferazione di idee romantiche; e la dottrina della « pura visibilità », la quale sorge invece sostanzialmente in reazione contro l'estetica romantica. Entrambe queste dottrine avranno solo nel Novecento il loro pieno sviluppo, mentre la fine dell' Ottocento vede soltanto il loro valido affermarsi.

Il sorgere della dottrina dell'empatia è legata alla storia dello sviluppo spirituale di Fr. Theodor Vischer, uno dei più noti teorici ottocenteschi dell'estetica tedesca. Egli si era presentato in un primo momento come hegeliano: dal 1846 al 1857 aveva pubblicato, in quattro volumi, un grosso trattato di *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, dove egli sosteneva un'estetica tipicamente hegeliana. La sua estetica era infatti divisa in tre parti fondamentali: in una metafisica del

[1] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. E. Weisel, Milano 1943 (3ª ed.), pp. 137-8.

bello, ovvero dottrina del bello in sé; in una dottrina del bello concreto la quale studia il bello nella natura e nella fantasia; e in una dottrina delle arti, la quale studia le sintesi dell'oggettività e della soggettività nella creazione artistica. Dieci anni dopo, nel 1867, avvenne invece una svolta nel pensiero di Th. Vischer, la quale fu segnata dalla sua *Kritik meiner Aesthetik*, apparsa nel 1867. A partire da allora il Vischer, influenzato dal pensiero del figlio, Robert Vischer, venne elaborando una dottrina della *Einfühlung* (empatia), secondo cui l'emozione artistica consiste nell' introdurre nell'oggetto contemplato i nostri sentimenti umani, attraverso un processo simbolico.

Questa dottrina dell'empatia, che si mantenne sempre fedele alle sue origini postromantiche, ebbe presto grande successo, soprattutto allorché si congiunse con le dottrine psicologiche provenienti dalla scuola del Fechner. Accettata dal Siebeck, del quale già dicemmo, essa trovò, sul finire del secolo, due geniali teorici in Theodor Lipps, che la espresse nella sua *Grundlegung der Aesthetik* del 1886, e in Johannes Volkelt, che la teorizzò nello studio *Der Symbol-Begriff in der neusten Aesthetik*, del 1876 e nelle *Aesthetische Zeitfragen* del 1895. Siccome però il pensiero del Lipps e del Volkelt appartiene più al nostro secolo che non a quello scorso, essendo le loro opere principali del Novecento, rimandiamo per essi all'ultima parte del nostro libro.

Come la teoria dell'empatia si riconduce a un pensatore di origine hegeliana, così la teoria della « pura visibilità » si riconduce invece ad ambiente herbartiano. Il fondatore di un'estetica ispirata alla filosofia di Herbart fu Robert Zimmermann, autore, nel 1865, di un trattato di *Allgemeine Aesthetik als Form-Wissenschaft*. Lo Zimmermann fu sostenitore di un assoluto formalismo estetico, secondo il quale l'essenza dell'opera d'arte consisterebbe nel rapporto reciproco degli elementi costitutivi di ciascun'opera d'arte. Lo Zimmermann esercitò un notevole influsso sia su alcune estetiche formalistiche, come quella di K. Köstlin (*Aesthetik*, 1869), sia anche su estetiche contenutistiche, come quella di M. Schasler (*Aesthetik*, 1866) e di Ed. von Hartmann (*Aesthetik*, 1890).

Ma il prodotto più caratteristico di questa estetica formalistica fu il noto libro di Konrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*, del 1887. Riprendendo la distinzione lessinghiana tra arti spaziali e arti temporali, il Fiedler elabora una teoria formalistica delle arti spaziali (scultura e pittura), secondo cui la bellezza propria di queste arti consiste in una qualità del tutto particolare, cioè in una « completa visibilità » (*Sichtbarkeit*). Questa dottrina incontrò presto grande fortuna. Il suo primo sviluppatore fu A. von Hildebrand nel suo *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, del 1893. Egli distingueva una « visione ottica », lontana (*Fernbild*) da una « visione tattile », vicina (*Nähebild*). Quest'ultima è quella della conoscenza puramente pratica, utile come orientamento di vita, ma incapace di cogliere un' immagine sintetica; la « visione ottica », invece, è quella propria dell'arte, la quale, distanziando il suo oggetto, lo riesce a vedere nella sua compiuta unità.

È significativo che il secolo scorso si chiudesse con un'opera che segnava il

potente affermarsi della nuova teoria dello Hildebrand, cioè *Die klassische Kunst* di E. Woelfflin, del 1899. Il Woelfflin, destinato a diventare uno degli autori più noti dell'estetica del Novecento, compiva appunto in quell'opera un primo passaggio dall'estetica dell'empatia, sino allora da lui professata, alla nuova poetica della « visibilità ». E la dialettica di siffatte estetiche e poetiche era ancora destinata ad avere un notevole seguito nel primo Novecento.

BIBLIOGRAFIA

SULLE ESTETICHE POSTIDEALISTICHE

A. Giani, *L'estetica nei pensieri di G. Leopardi*, Torino 1904.

M. Puppo, *Le poetiche del romanticismo dal Foscolo al Carducci*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., III, pp. 981-1066.

Studi desanctisiani, a cura di B. Croce, E. Cione, M. Muscetta, Napoli 1931.

E. Cione, *L'estetica di F. De Sanctis*, Firenze 1935.

V. Gerratana, *Introduzione all'estetica desanctisiana*, in « Società », 1953, pp. 22-58.

C. Dentice d'Accadia, *Il bello nella natura di A. Tari*, in « La critica », 1923, nn. 3, 5; nn. 1-4, 6; 1926, nn. 1, 2, 4, 6; 1926, nn. 2, 5, 6.

A. Attisani, *L'estetica di F. De Sanctis e dell' idealismo italiano*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., III, pp. 1429-1580.

I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, London 1934.

S. J. Kahn, *Psychology in Coleridges Poetry*, in « Journ. Aesth. Art Criticism », 1950-51, pp. 208-26.

S. Rosati, *La poetica di E. Poe*, in « Parallelo », nn. 1-2.

SUL DECADENTISMO E L' IRRAZIONALISMO

A. Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris 1933.

G. Macchia, *Baudelaire critico*, Firenze 1939.

G. Polverini, *L'estetica di C. Baudelaire*, Bari 1943.

A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetics in France*, Oxford 1950.

L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze 1959[2].

SULLE DOTTRINE DELL' « EMPATIA » E DELLA « PURA VISIBILITÀ »

cfr. la Bibliografia sull'estetica del Novecento; per la parte ottocentesca cfr.:

E. von Hartmann, *Deutsche Aesthetik seit Kant*, Leipzig 1886.

H. Konnerth, *Die Kunstlehre C. Fiedlers*, 1909.

[TESTI]

1. *IL PRINCIPIO POETICO DELL' EMOZIONE*

E. Poe, da *Il principio poetico*

Il mio discorso sul Principio Poetico non presume d'essere né esauriente né profondo. Discutendo senza un ordine preciso l'essenza di ciò che chiamiamo Poesia, è mia principale intenzione proporre ad esame alcune di quelle poesie minori, inglesi o americane, che meglio rispondono al mio gusto, o che hanno lasciato nella mia fantasia l' impressione più definita. Naturalmente, per « poesie minori » intendo poesie brevi. Ma qui, in apertura, mi si concedano poche parole su un principio alquanto singolare che, a ragione o a torto, ha sempre influito sulla mia valutazione critica della poesia. Io ritengo che non esista una poesia lunga; io sostengo che la locuzione « poesia lunga » è soltanto una vuota contraddizione in termini. C' è appena bisogno di rilevare che una composizione merita il nome di poesia solo in quanto eccita, elevando l'anima. Il valore della poesia si determina, appunto, in ragione diretta a questo eccitamento che eleva. Ma, per necessità psichica, ogni eccitamento è transitorio; così che quello stato di eccitamento che dà ad una poesia ragione del suo nome, non può sostenersi per tutta una composizione di considerevole lunghezza. Dopo un certo lasso di tempo, mezz'ora al massimo, esso illanguidisce, si spegne: segue un cambiamento improvviso, e allora, in fatto ed in effetto, la poesia non è più veramente poesia.

Senza dubbio, vi sono molti che hanno trovato difficile riconciliare l'assioma critico che il *Paradiso perduto* deve essere devotamente ammirato in ogni sua parte, con l'assoluta impossibilità di sentire per esso, durante una lettura continuata, tutto l'entusiasmo che quell'assioma critico richiederebbe. Infatti, questa grande opera si deve considerare poetica solo quando, tralasciando il vitale requisito di ogni opera d'arte: l'unità, la riguardiamo semplicemente come una serie di brevi poesie. Se, per conservarne l'unità — la totalità dell'effetto o dell' impressione — la leggiamo (come sarebbe necessario) in una sola seduta, ne risulta soltanto un continuo alternarsi di stati d'eccitamento o di depressione. A un passo che sentiamo essere di vera poesia, segue, inevitabilmente, un passo sciatto che nessun pregiudizio critico può indurci ad ammirare; ma se, completata la lettura, rileg-

giamo il poema, tralasciando il primo libro — e cioè iniziando dal secondo — resteremo sorpresi questa volta trovando degno di ammirazione quello che prima avevamo respinto, e condannabile quello che avevamo tanto ammirato. Da tutto questo consegue che l'ultimo, totale e assoluto effetto di un poema epico, e persino del migliore, non è definitivamente valido; — questo precisamente avviene.

Riguardo all' *Iliade*, se non prove positive, abbiamo almeno buone ragioni per crederla ideata come una serie di liriche; ma, attribuendole intenzione epica, si potrà dire soltanto che l'opera è fondata su un imperfetto senso dell'arte. L'epica moderna non è che un' insensata e cieca imitazione di immaginari modelli antichi. Ma il tempo di queste anomalie artistiche è finito. Se mai accadde che, in qualche tempo, dei lunghi poemi furono veramente popolari — e di ciò io dubito — è almeno chiaro che questo non si potrà mai più ripetere. Che l'estensione di un lavoro poetico sia, *ceteris paribus*, la misura del suo pregio, sembrerà certamente, posta in questi termini, un'affermazione abbastanza assurda — pure noi la leggiamo ancora nelle riviste trimestrali. Certamente non vi può essere nulla nella sola *grandezza*, astrattamente considerata — non vi può essere nulla nella pura mole, per quanto riguarda un libro, che abbia così ininterrottamente suscitato l'ammirazione di questi tristi libelli. Una montagna, certo, ci dà il sentimento del sublime con il solo senso di fisica grandiosità che essa esprime — ma nessuno può restare impressionato a questo modo dalla materiale grandezza di un poema, sia pure *La Colombiade*. Persino le suddette riviste non ci hanno insegnato a lasciarci così impressionare da essa. *Sinora* esse non hanno *insistito* perché si valuti Lamartine a metri cubi, o Pollock a libbre — ma che altro si deve *inferire* dal loro incessante chiacchierare sullo « sforzo continuato »? Se, con uno « sforzo continuato », qualche mezza-anima ha potuto comporre un poema epico, lodiamola francamente per lo sforzo — se mai questo è lodevole cosa — ma evitiamo di lodare il poema in ragione dello sforzo. C' è da sperare che, nel futuro, il buon senso preferirà giudicare un'opera d'arte per l' impressione che suscita — per l'effetto che produce — piuttosto che dal tempo ch'essa richiese a conseguire questo effetto, o dalla quantità di « sforzo continuato » che fu necessaria a realizzare la impressione. Il fatto è che la perseveranza è assolutamente altra cosa dalla genialità — è così che tutte le Riviste della Cristianità non possono farle coincidere. A poco a poco, questa affermazione e le molte altre su cui ho fin qui insistito, saranno accettate come di per sé evidenti. Nel frattempo, esse non saranno essenzialmente danneggiate come verità per il fatto che sono generalmente condannate come falsità. È chiaro, d'altra parte, che se una poesia è eccessivamente e sconvenientemente breve degenera nel mero epigrammatismo.

E una poesia *molto* breve, se produce talora un effetto vivido e brillante, non dà mai un' impressione profonda o duratura. Per questo, vi deve essere una continua pressione dello stampo sulla cera. Per esempio, De Béranger ha scritto innumerevoli cose, mordaci e commoventi; ma, in generale, troppo leggere per incidersi profondamente nella mente del pubblico; e così, come tante piume della fantasia, esse sono state soffiate in alto solo per perdersi nel vento.

Ora, mentre la mania epica — mentre l' idea che per una poesia veramente valida è indispensabile la prolissità — in questi ultimi anni, è via via scaduta nell'opinione del pubblico, semplicemente a causa della sua assurdità, un'eresia troppo evidentemente falsa e non più a lungo tollerabile l' ha sostituita: un'eresia che, già in questo breve periodo in cui è continuata si può dire abbia contribuito nel corrompere la nostra letteratura poetica più che tutti gli altri suoi nemici messi insieme. Alludo all'eresia del *Didattico*, che, tacitamente e apertamente, direttamente e indirettamente, ha portato ad assumere come fine ultimo della poesia la verità. Ogni poesia, si dice, dovrebbe inculcare un insegnamento morale; anzi, il valore poetico di un'opera è determinabile solo in ragione di questo. Tale felice idea l'abbiamo sostenuta specialmente noi americani; e noi di Boston più particolarmente, l'abbiamo portata al suo pieno sviluppo. Noi ci siamo messi in testa che scrivere una poesia semplicemente per la poesia, e riconoscere che questa fu la nostra intenzione, sarebbe confessare che noi manchiamo radicalmente della vera dignità e forza poetica: — ma sta di fatto che se anche un poco ci ripiegassimo a guardare in noi stessi, discopriremmo immediatamente che sotto il sole non esiste né *può* esistere un'opera più interamente degna — più supremamente nobile di questa poesia — questa poesia *per sé* — questa poesia che è poesia e nulla più — questa poesia scritta solo per la poesia.

Pur avendo un culto della verità così profondo come mai fu nel cuore dell'uomo, io vorrei tuttavia limitare, in qualche misura, i modi coi quali viene insegnata. Vorrei limitarli per renderli più efficaci, sottraendoli all' indebolimento della dispersione. La verità ha esigenze dure; essa non ha simpatia per il mirto. Tutto ciò che è così indispensabile al Canto è precisamente quello con cui essa non ha niente a che fare. Incoronarla con gemme e fiori significa soltanto farne un brillante paradosso. Per dar forza a una verità, noi dobbiamo usare un discorso secco e senza fiorettature, semplice, preciso, lucido; dobbiamo essere freddi, calmi, senza passione: insomma, per quanto è possibile, in quella situazione spirituale che è l'esatto opposto della poetica.

Deve veramente essere cieco chi non sa rilevare la radicale e abissale differenza che c' è tra il vero e i modi poetici di insegnarlo, un dottrinario pazzo senza rimedio chi, malgrado queste differenze, si sforzerà ancora di conciliare gli olii ribelli e le acque della poesia e della verità.

Delineando nel mondo spirituale le sue tre partizioni più immediatamente evidenti abbiamo: il Puro intelletto, il Gusto e il Senso Morale. Colloco il Gusto nel mezzo poiché esso occupa nello spirito proprio questa posizione. Esso ha stretti rapporti con entrambi gli estremi; ma è così tenuemente distinto dal Senso Morale che Aristotele non ha esitato a collocare alcune delle sue operazioni fra le stesse virtù. Possiamo tuttavia stabilire con sufficiente chiarezza le *funzioni* di queste tre facoltà. Mentre l' Intelletto è volto alla ricerca della verità e il Gusto è intelligenza del Bello, il Senso Morale è comprensione di quel Dovere, di cui, mentre la Coscienza insegna l'obbligatorietà e la Ragione la convenienza, il Gusto s'accontenta di dimostrare il fascino: combattendo il Vizio soltanto per le sue deformità — per la sua mancanza di proporzione — per la sua avversione alla convenienza, alla proprietà e all'armonia — in breve, alla Bellezza.

Il senso del Bello è quindi, chiaramente, un immortale e profondo istinto dello spirito dell'uomo; quell' istinto che a suo piacere impera sulle varie forme, e suoni e odori e sentimenti fra i quali vive. E come un giglio si riflette sul lago o gli occhi di Amarillide sullo specchio, così la semplice ripetizione orale o scritta di queste forme, di questi suoni e colori e odori e sentimenti è una sorgente duplicata di piacere. Ma un semplice rispecchiamento non è poesia. Chi si limiterà soltanto a cantare, sia pure con fervido entusiasmo e con evidentissima verità di descrizione, le vedute, i suoni, gli odori, i colori e i sentimenti che lo accomunano a tutto il genere umano, quello, io dico, non ha ancora giustificato il suo divino titolo di poeta. Al di là, c' è ancora un qualche cosa che egli non è riuscito a raggiungere. E la nostra inestinguibile sete ancora non è mitigata, perché egli non ha saputo mostrarci le cristalline sorgive. Questa sete è propria dell' immortalità dell' Uomo ed è, insieme, conseguenza e prova dell'eternità del suo esistere: è l'aspirazione della farfalla notturna alle stelle. Ancora, essa non è semplice intelligenza della Bellezza che ci sta dinanzi — ma sforzo selvaggio per raggiungere la Bellezza suprema. Ispirati da un'estatica prescienza della luce che è al di là della morte, noi lottiamo per conquistare, attraverso le molteplici combinazioni delle cose e dei pensieri del Tempo, una parte di quella Grazia i cui propri elementi appartengono, forse, soltanto all'eternità. E così quando ci sentiamo commossi fino alle lacrime dalla Poesia — o dalla Musica, quella che più rapisce fra le arti poetiche — non è, come l'Abate Gravina suppone, per un eccesso di piacere, ma per un

certo acuto e inquietante dolore di non poter afferrare *ora* e interamente, subito e per sempre, qui sulla terra, quelle divine ed estatiche gioie di cui la poesia e la musica ci lasciano intravvedere soltanto un fuggevole e indistinto balenamento.

La lotta per comprendere la suprema Bellezza — lotta di cui solo l'animo convenientemente dotato è capace — ha dato al mondo tutto ciò che esso è stato in grado di capire e, insieme, di *sentire* come poetico.

Il Sentimento Poetico, naturalmente, può esprimersi in vari modi — nella Pittura, nella Scultura, nell'Architettura, nella Danza — massimamente nella Musica e, in mòdo assai singolare e con vaste possibilità, nella composizione di giardini artistici. Il nostro assunto tuttavia, si limita soltanto alla considerazione della sua espressione in parole. A questo punto, permettetemi di parlare brevemente del ritmo. Accontentandomi della certezza che la Musica, nei suoi vari modi di metro, ritmo e rima, è di così grande momento nella Poesia (un'aggiunta d' importanza così vitale che è semplicemente sciocco chi rifiuta il suo apporto) che mai potrà essere tralasciata da chi veda saggiamente, non m' indugierò ora a dimostrare la sua assoluta essenzialità. È forse nella Musica che più l'anima si avvicina al conseguimento di quel fine per il quale, ispirata dal Sentimento Poetico, essa lotta: la creazione della suprema Bellezza. E davvero *può* avvenire che in essa questo fine sublime sia talvolta *veramente raggiunto*. Ci accade spesso di sentire, con un brivido di delizia, che da un'arpa terrena sono tratte note che certamente devono essere state familiari agli angeli. E così si può difficilmente dubitare che nell'unione di Poesia e Musica, comunemente intesa, noi troviamo le più vaste possibilità per l'espressione poetica. Gli antichi Bardi e Minnesingers ebbero vantaggi che noi non possediamo — e Thomas Moore, cantando le proprie composizioni, le riportava, nel più legittimo dei modi, a poetica perfezione.

Dunque, riassumendo brevemente: — io definirei la Poesia di parole come l'*Armonica Creazione della Bellezza*. Il suo unico giudice è il Gusto, poiché con l' Intelletto e la Coscienza essa ha soltanto rapporti collaterali e nessun rapporto affatto, se non incidentalmente, con il Dovere e la Verità.

Occorreranno, tuttavia, poche parole di chiarimento. Io sostengo che *quel* piacere che è, ad un tempo, il più puro ed elevato ed intenso deriva dalla contemplazione del Bello. Solo in questa contemplazione si può conseguire quella piacevole eccitazione, dell'*anima* che riconosciamo come il Sentimento Poetico, e che si distingue tanto facilmente dalla Verità, di cui si soddisfa la Ragione, o dalla Passione, che è agitazione del cuore. Perciò io considero la Bellezza — includendo nella parola l' idea del sublime — come il dominio della poesia, semplicemente perché è ovvia regola d'Arte

che gli effetti devono essere fatti derivare, quanto direttamente è possibile, dalle loro cause: — nessuno essendosi ancora dimostrato così debole di mente da negare che la peculiare elevazione di cui si discute, è raggiunta almeno *più direttamente* nella poesia. Non ne consegue, tuttavia, in nessun caso, che gli stimoli della Passione, o i precetti del Dovere o anche gli insegnamenti della Verità non abbiano ad entrare con vantaggio nella Poesia, in quanto essi possono incidentalmente servire, in vari modi, ai fini generali di un'opera: ma il vero artista li assoggetterà sempre a quella Bellezza che è l'atmosfera e la reale essenza della poesia.

(Dalla trad. E. Chinol, Padova, « Le Tre Venezie », 1946, pp. 23-6, 29-33).

2. *BELLEZZA, ARTE E COMPOSIZIONE*

E. Poe, *Filosofia della composizione*

Charles Dickens, in una nota che ora mi tengo dinanzi, alludendo ad un esame ch' io una volta feci del meccanismo di *Barnaby Rudge*, dice: « Tra parentesi, vi è noto che Godwin scrisse a ritroso il suo *Caleb Williams*? Egli, dapprima imbrogliò il suo eroe in un groviglio di difficoltà, formando il secondo volume, poi, nel primo, si sforzò in qualche modo di giustificare quanto aveva fatto ».

Non posso credere che questo sia stato il *preciso* modo di procedere di Godwin — e infatti ciò che egli stesso ammette non s'accorda interamente con l' idea del Dickens; ma l'autore di *Caleb Williams* era artista troppo valente per non capire il vantaggio che può derivare da un procedimento almeno alquanto simile. Niente è più evidente del fatto che ogni intreccio, degno del nome, dev'essere lavorato fino al suo *dénouement* prima che si tenti la stesura di qualche parte. Solo tenendo sempre presente il *dénouement* si può dare a un intreccio il suo necessario aspetto di coerenza, o connessione causale, facendo in modo che, in ogni punto, gli avvenimenti e soprattutto il tono seguano lo sviluppo del disegno.

C' è, io credo, un errore fondamentale nel modo usuale di costruire un racconto. O il racconto offre una tesi — o ce n' è una suggerita da un avvenimento del giorno — o, al più, l'autore si mette a lavorare per la coordinazione di avvenimenti singolari, a fine di formare semplicemente la base del suo racconto, proponendosi, generalmente, di riempire con la descrizione, il dialogo, o il commento, ogni lacuna di fatto o di azione che può appalesarsi da pagina a pagina.

Preferisco iniziare con la considerazione di un effetto. Tenendo sempre presente l'originalità — poiché inganna se stesso chi s'arrischia a rinunciare a una sorgente d'interesse così ovvia e facilmente attingibile — io, anzitutto mi chiedo: « Fra gli innumerevoli effetti, o impressioni, di cui il cuore, l'intelletto, o (più generalmente) l'anima è suscettibile, quale devo scegliere nel presente caso? Avendone scelto uno che sia soprattutto nuovo e, inoltre, intenso, passo a considerare se può essere meglio raggiunto con gli eventi dell'azione o col tono — se per mezzo di eventi ordinari e di un tono speciale, o, viceversa, con la singolarità degli eventi e, insieme, del tono — cercando poi attorno a me (o piuttosto in me) quelle combinazioni di eventi, o di tono, che più mi saranno d'aiuto nella costruzione dell'effetto.

Ho spesso pensato quale interessante articolo potrebbe essere scritto da qualche autore che volesse — cioè potesse — specificare, passo passo, i procedimenti con cui qualcuna delle sue composizioni ha raggiunto il perfetto compimento. Non so spiegarmi perché un tale articolo non sia mai stato scritto — tuttavia, forse, la ragione è da ricercarsi soprattutto nella vanità degli autori. I più degli scrittori — in modo particolare i poeti — preferiscono far credere che essi compongono con una specie di sottile frenesia — con un'estatica intuizione — e certamente rabbrividirebbero di permettere al pubblico di vedere dietro la scena le elaborate e vacillanti crudezze del pensiero — il vero fine colto solo all'ultimo momento — gli innumerevoli baleni di un'idea che non ha raggiunto la maturità dell'espressione — le fantasie pienamente perfezionate che per disperazione furono lasciate cadere come intrattabili — le caute scelte e i cauti rifiuti — le penose cancellature e le interpolazioni — in una parola le ruote e i rocchetti — i paranchi per i cambiamenti di scena — le scale e le trappole del diavolo — le penne di gallo, il belletto rosso e i nei neri, che, novantanove volte su cento, costituiscono i mezzi dell'*histrio* letterario.

So, d'altra parte, che è assai poco comune che un autore sia del tutto in grado di ricostruire il procedimento con cui ha raggiunto le sue conclusioni. In genere, le *suggestioni*, essendo nate confusamente, sono seguite e dimenticate nello stesso modo. Per mio conto, non condivido la ripugnanza di cui si è parlato, né ho mai la minima difficoltà a richiamare alla mente il progressivo svolgimento di qualche mia composizione; e poiché l'interesse di un'analisi, o ricostruzione, tale come l'ho considerata un *desideratum*, è assolutamente indipendente da ogni interesse reale o fantastico per la cosa analizzata, non si considererà come un'offesa al decoro da parte mia, mostrare il *modus operandi* con cui fu composto qualcuno dei miei lavori. Scelgo *Il Corvo* come il più generalmente conosciuto. È mia intenzione di mostrare che nessuna parte di esso fu dovuta al caso o all'intuizione — che l'opera

procedette, passo passo, al suo compimento con la precisione e la rigida conseguenza di un problema matematico.

Permettetemi di tralasciare, come irrilevante alla poesia *per sé*, la circostanza, o piuttosto necessità, che anzitutto mi fece nascere l'intenzione di comporre *una* poesia che soddisfacesse, ad un tempo, il gusto popolare ed il critico.

Cominciamo, dunque, con questa intenzione.

Le prime considerazioni furono sull'estensione. Se un'opera letteraria è troppo lunga per essere letta in una sola seduta, noi dobbiamo rinunciare all'effetto, immensamente importante, che è dato dall'unità d'impressione — perché interferiscono nella lettura le faccende del mondo, e, così, ogni cosa in quanto totalità è subito distrutta. Ma poiché, *ceteris paribus*, nessun poeta può permettersi di fare a meno di *qualche cosa* che può giovare al suo fine, resta solo da vedere se c'è nella estensione qualche vantaggio per controbilanciare la perdita di unità ch'essa importa. Dico subito di no. Ciò che chiamiamo una lunga poesia è, in realtà, semplicemente una successione di poesie brevi — cioè, di brevi effetti poetici. Non c'è bisogno di dimostrare che una poesia è tale solo in quanto eccita intensamente l'anima, elevandola; e tutti gli eccitamenti intensi sono, per necessità fisica, brevi. Per questa ragione almeno metà del *Paradiso Perduto* è essenzialmente prosa — una successione di eccitamenti poetici in cui interferiscono, *inevitabilmente*, altrettante depressioni — poiché il tutto è privo, per la sua estrema lunghezza, di quell'importantissimo elemento artistico che è la interezza, o unità, d'effetto.

Appare dunque evidente che c'è un limite preciso — il limite di un'unica seduta — per la lunghezza di un'opera letteraria e, ancora, che l'oltrepassamento di questo limite — che pure può essere vantaggioso in certi tipi di componimenti in prosa (che non richiedono unità), come *Robinson Crusoe*, nella poesia è sempre un danno. Dentro questo limite, l'estensione di una poesia può essere portata ad avere un rapporto matematico col suo valore — in altri termini, con l'eccitamento o elevazione — in altri termini ancora, con il grado di vero effetto poetico che è capace di produrre; poiché è evidente che la brevità dev'essere in ragione diretta dell'intensità dell'effetto che s'intende produrre: — questo, ad una condizione — che un certo grado di durata è assolutamente necessario per produrre qualche effetto.

Tenendo presenti queste considerazioni, come pure quel grado di eccitazione che ritenevo non fosse troppo elevato per il gusto popolare e, insieme, non al di sotto del gusto critico, trovai subito che io concepii come la lunghezza adatta per la poesia che intendevo comporre, la lunghezza di circa cento versi.

Essa infatti ne conta cento e otto.

Mi preoccupai subito dopo della scelta dell'impressione, o effetto, che dovevo produrre; e qui posso osservare che, in tutta la costruzione, tenni fermamente presente il proposito di rendere l'opera *universalmente* apprezzabile. Sarei portato troppo lontano dal mio presente argomento se mi mettessi a dimostrare un punto sul quale ho ripetutamente insistito e che, come la questione di ciò che è poetico, non ha il minimo bisogno di dimostrazione — alludo all'affermazione che la Bellezza è l'unico spazio legittimo della poesia. Tuttavia, poiché alcuni miei amici hanno mostrato la tendenza a darne una falsa rappresentazione, dirò poche parole per dilucidare il mio vero pensiero. Quel piacere che è, ad un tempo, il più intenso, il più elevante e il più puro si ha, credo, nella contemplazione del bello. Infatti, quando gli uomini parlano di Bellezza non intendono precisamente una qualità, come si suppone, ma un effetto — in breve, si riferiscono appunto a quella intensa e pura elevazione dell'anima — non dell'intelletto o del cuore — che ho commentato e che si esperimenta nella contemplazione del « bello ». Ora io dichiaro la bellezza l'unico spazio della poesia, semplicemente perché è un'ovvia regola d'arte che gli effetti siano fatti derivare da cause dirette — che gli oggetti siano raggiunti con i mezzi più adatti — nessuno ancora essendo stato così stolto da negare che la particolare elevazione cui si allude è *più prontamente* raggiunta nella poesia. Ora, l'oggetto Verità, o la soddisfazione dell'intelletto, e l'oggetto Passione, o l'eccitamento del cuore, benché fino a un certo punto raggiungibili nella poesia, sono molto più rapidamente raggiunti nella prosa. La Verità, infatti, richiede una precisione, e la Passione una *familiarità* (i veramente appassionati mi comprenderanno), che sono assolutamente opposte a quella Bellezza che io sostengo essere eccitamento, o piacevole eccitazione dell'anima. Da quanto si è detto non consegue però, in nessun modo, che la passione e persino la verità non possano essere introdotte, e anche con vantaggio, in una poesia — perché esse possono servire a mettere in evidenza e ad aiutare per contrasto, come le dissonanze nella musica, l'effetto generale — ma il vero artista cercherà sempre, in primo luogo, di porle nella giusta subordinazione al fine principale e, in secondo luogo, di velarle, per quanto è possibile, con quella Bellezza che è l'atmosfera e l'essenza della poesia.

Considerando dunque come mio fine la Bellezza, mi proposi subito di determinare il *tono* della sua più alta manifestazione — e ogni esperienza ha dimostrato che questo tono è quello della tristezza. La Bellezza di ogni specie, nelle sue più alte manifestazioni, invariabilmente muove alle lacrime l'anima sensitiva. La Malinconia è così il più proprio di tutti i toni poetici.

Avendo dunque determinato la lunghezza, lo spazio, e il tono, ricorsi

all'ordinario metodo d' induzione a fine d'ottenere qualche artistica asprezza che potesse servirmi come nota fondamentale nella costruzione della poesia — qualche perno su cui potesse girare l' intera struttura. Pensando accuratamente a tutti gli usuali effetti artistici — o più propriamente *trovate*, in senso teatrale — non mancai di scorgere immediatamente che nessuno era stato così universalmente usato come il *refrain*. L'universalità dell'uso fu sufficiente ad assicurarmi del suo valore intrinseco, e mi risparmiò la necessità di sottometterlo all'analisi. Ne esaminai tuttavia, le possibilità di perfezionamento, e vidi subito che era allo stato primitivo. Nel suo uso comune, il *refrain*, o ritornello, non solo è limitato alla poesia lirica, ma anche dipende per il suo effetto dalla forza della monotonia — sia riguardo al suono che al pensiero. Il piacere è derivato soltanto dal senso di identità — di ripetizione. Io decisi di variare, e così accrescere, l'effetto, mantenendo, in generale, la monotonia del suono e variando continuamente il pensiero: vale a dire, determinai di produrre continuamente nuovi effetti, variando l'*applicazione* del *refrain* — il *refrain* stesso restando per lo più invariato.

Fissati questi punti, meditai sulla *natura* del mio *refrain*. Poiché la sua applicazione doveva essere ripetutamente variata, era evidente che il *refrain* stesso doveva essere breve, poiché per ogni frase lunga ci sarebbe stata una insormontabile difficoltà nelle frequenti variazioni di applicazione. La facilità della variazione sarebbe stata naturalmente proporzionata alla brevità della frase. Queste considerazioni m' indussero subito a prendere un'unica parola come il miglior *refrain*.

A questo punto sorse il problema del *carattere* della parola. Essendo deciso ad adottare un *refrain*, la divisione della poesia in stanze fu, naturalmente, un corollario: il *refrain* dovendo appunto formare la chiusa di ogni stanza. Non c'era dubbio che una chiusa, per avere efficacia, doveva essere sonora e suscettiva di un'energia prolungata; furono queste considerazioni che m' indussero, inevitabilmente, ad adottare l'*o* lunga, come la vocale più sonora, in unione alla *r* come la consonante di maggiore effetto.

Essendo così determinato il suono del *refrain*, fu necessario scegliere una parola che avesse questo suono e nello stesso tempo si adattasse il più pienamente possibile a quella malinconia che avevo predeterminato come tono della poesia. In questa ricerca sarebbe stato assolutamente impossibile omettere la parola *Nevermore*. Essa fu infatti proprio la prima che mi si presentò alla mente.

Il successivo *desideratum* fu un pretesto per il continuo uso della sola parola *Nevermore*. Osservando la difficoltà che subito trovai nell' inventare una ragione sufficientemente plausibile per la sua continua ripetizione, non mancai di scorgere ch'essa nasceva unicamente dal preconcetto che la parola

dovesse essere così continuamente o monotonamente ripetuta da un essere *umano* — non mancai di scorgere, in breve, che la difficoltà consisteva nel conciliare questa monotonia con l'uso della ragione, proprio della creatura che ripeteva la parola. A questo punto, allora, nacque immediatamente l'idea d'una creatura non *ragionevole* e tuttavia capace di parlare; e dapprima, molto naturalmente, si presentò alla mente un pappagallo; ma fu immediatamente sostituito da un Corvo, come ugualmente capace di parlare e infinitamente più adatto per mantenere il *tono* stabilito.

Così avevo progredito fino a concepire un Corvo — l'uccello di cattivo presagio — che monotamente ripeteva una sola parola, *Nevermore*, alla conclusione di ogni stanza, in una poesia di tono malinconico e della lunghezza di circa cento versi. Ora, senza mai perdere di vista la *supremeness*, o perfezione in ogni punto, mi chiesi: « Fra tutti gli argomenti malinconici, qual' è, secondo il concetto *universale* dell'umanità, il *più malinconico* ? ». La morte — fu l'ovvia risposta. « E quando » mi dissi « è più poetico questo argomento, fra tutti il più malinconico ? ». Dopo quanto ho già abbastanza ampiamente spiegato, la risposta, anche qui è ovvia:

« Quando è più strettamente congiunto alla *Bellezza* »: dunque la morte d'una bella donna è, indiscutibilmente, l'argomento più poetico del mondo — ed è ugualmente fuor di dubbio che le labbra più adatte a tale argomento sono quelle di un amante privato dell'amata.

Io avevo ora da unire le due idee, di un amante che piange la sua donna morta e di un Corvo che ripete continuamente la parola *Nevermore*. E dovendo unirle senza mai dimenticare l'idea di variare, ad ogni volta, l'*applicazione* della parola ripetuta, pensai che l'unico modo intelligibile di una tale unione è quello d' immaginare che il Corvo usi la parola come risposta alle domande dell'amante. E fu qui che vidi subito l'opportunità che mi era offerta di ottenere l'effetto su cui avevo contato — cioè, l'effetto della *variazione di applicazione*. Compresi che potevo fare proporre la prima domanda alla quale il Corvo avrebbe risposto *Nevermore* — che potevo fare questa prima domanda di un carattere comune — la seconda meno comune — la terza ancora meno — e così via finché alla fine l'amante, atterrito e scosso dalla sua primitiva *nonchalance* dal carattere malinconico della parola stessa — dalla sua frequente ripetizione — e dalla considerazione della sinistra fama dell'uccello che la dice — è preso da superstizione, e selvaggiamente rivolge domande d'un carattere assai diverso — domande la cui risposta gli sta profondamente a cuore — le rivolge parte per superstizione e parte per quella specie di disperazione in cui si gode nel tormentare se stessi — non le rivolge interamente perché crede al carattere profetico o demoniaco dell'uccello (che, come la ragione lo assicura, non fa

che ripetere una lezione meccanicamente imparata) ma perché prova un folle piacere nel formare le sue domande in modo da avere dall'atteso *Nevermore* quel dolore che è il più delizioso perché il più intollerabile. Vedendo l'opportunità che così mi era offerta — o più esattamente, che così mi si imponeva nello sviluppo della costruzione — stabilii anzitutto nella mente il *climax*, o domanda finale, quella domanda alla quale per l'ultima volta sarebbe stato risposto *Nevermore* — quella domanda in risposta alla quale questa parola *Nevermore* avrebbe importato il massimo immaginabile di dolore e di disperazione.

Si può dire che la poesia ha inizio a questo punto — alla fine, dove ogni opera d'arte dovrebbe cominciare — poiché fu qui, a questo punto delle mie considerazioni preliminari, che cominciai a scrivere componendo la stanza:

« Profeta » dissi « creatura del male! profeta tuttavia, sii tu uccello
o demonio!
Per quel cielo che s' incurva su noi — per quel Dio che entrambi
adoriamo,
Di' a quest'anima oppressa dal dolore se nel lontano Eden,
Abbraccerà una fanciulla santificata che gli angeli chiamano
Eleonora —
Abbraccerà una rara e radiosa fanciullezza che gli angeli chiamano
Eleonora ».
Disse il corvo: « Mai più ».

Composi a questo punto tale stanza, anzitutto perché, avendo stabilito il *climax*, potessi meglio variare e graduare, secondo la loro serietà ed importanza le precedenti domande dell'amante — e, in secondo luogo, perché potessi stabilirne definitivamente il ritmo, il metro, la lunghezza e la generale disposizione — come pure graduare le stanze che dovevano precederla in modo che nessuna di esse potesse superarla nell'effetto ritmico. Se nel comporre il resto fossi riuscito a costruire stanze di maggiore efficacia le avrei, senza scrupoli, indebolite di proposito, in modo da non perdere l'effetto della graduazione.

E qui posso parlare brevemente della versificazione. Come al solito cercai anzitutto l'originalità.

È una delle cose più inesplicabili del mondo che nella versificazione essa sia stata tanto profondamente trascurata. Ammesso che ci siano poche probabilità di varietà nel semplice *ritmo*, è per altro evidente che le varietà possibili del metro e della stanza sono assolutamente infinite — e tuttavia, *per secoli e secoli, nessuno ha mai fatto, né mai è sembrato che pensasse di fare, cosa originale nella versificazione.* Il fatto è che l'originalità (fatta ec-

cezione per gli ingegni di forza veramente non comune), non è, in nessun modo, materia d'impulso o d'intuizione come alcuni credono. In genere, per raggiungerla, bisogna laboriosamente cercarla, e, benché valore positivo della più alta specie, a conseguirla si richiede meno invenzione che negazione.

Naturalmente non pretendo nessuna originalità né per il ritmo né per il metro del *Corvo*. Il primo è trocaico — il secondo è ottametro catalettico, alternato con l'eptametro catalettico ripetuto nel *refrain* del quinto verso, e terminante con un tetrametro catalettico. Meno pedantescamente — i piedi usati in tutta la poesia (trochei) consistono di una sillaba lunga seguita da una breve: il primo verso della stanza è formato di otto di questi piedi — il secondo di sette e mezzo (in effetto due terzi) — il terzo di otto — il quarto di sette e mezzo — il quinto di sette e mezzo — il sesto di tre e mezzo. Ora, ciascuno di questi versi, singolarmente preso, è già stato usato, e tutta l'originalità del *Corvo* consiste nella loro *combinazione nella stanza*; infatti, non è mai stato tentato nulla che s'avvicini neanche lontanamente a questa combinazione. L'effetto di questa originalità di combinazione è aiutato da altri effetti insoliti, talvolta del tutto nuovi, derivanti da un'estensione dell'applicazione dei princìpi della rima e dell'allitterazione.

Il punto che dovette essere esaminato subito dopo fu il modo di mettere insieme l'amante e il Corvo — e la prima parte di questo studio fu l'*ambiente*. L'idea più naturale per questo potrebbe sembrare una foresta, o i campi — ma mi è sempre sembrato che una precisa *circoscrizione di spazio* sia assolutamonte necessaria all'effetto di un avvenimento isolato: — essa ha l'efficacia di una cornice per un quadro. Essa possiede un indiscutibile potere morale nel mantenere concentrata l'attenzione, e naturalmente, non deve essere confusa con la semplice unità di luogo.

Decisi quindi di porre l'amante nella sua stanza — in una stanza resagli sacra dai ricordi di colei che l'aveva frequentata. La stanza è descritta come riccamente arredata — ciò è semplice conseguenza delle idee che ho già spiegato parlando della Bellezza come dell'unica tesi veramente poetica.

L'ambiente essendo così determinato, avevo ora da introdurre l'uccello — e il pensiero di farlo entrare dalla finestra era inevitabile. L'idea di far sì che in un primo momento l'amante supponga che lo sbattere delle ali dell'uccello contro l'imposta sia un bussare alla porta, nacque dal desiderio di accrescere la curiosità del lettore col prolungarla, e dal desiderio di introdurre l'effetto incidentale che sorge quando l'amante spalanca la porta, trova tutto buio, e allora fantastica che fu lo spirito dell'amata a battere alla porta. Feci la notte tempestosa, anzitutto per giustificare il fatto che il corvo cerca d'entrare, e in secondo luogo per effetto di contrasto con la serenità (fisica) dentro la stanza.

Feci che il corvo si posasse sul busto di Pallade, pure per l'effetto di contrasto tra il marmo e le penne. Essendo sottinteso che l' idea del busto fu assolutamente *suggerita* dall'uccello, basterà dire qui che fu scelto il busto di Pallade, anzitutto come il più adatto all'erudizione dell'amante, e in secondo luogo per la sonorità del nome Pallade.

Pure verso la metà della poesia mi valsi della forza di contrasto con l' intenzione di approfondire l'effetto finale. Per esempio, diedi all'entrata del Corvo un'aria fantastica che si avvicinasse al ridicolo quanto più era ammissibile. Egli entra, «con molte civetterie e batter d'ali».

Non fece la minima riverenza — non si fermò o esitò un istante
Ma con modi di dama o gentiluomo, s'appollaiò sulla porta della
mia stanza.

Nelle due stanze che seguono il disegno è realizzato in modo più ovvio:

Allora quest'uccello d'ebano inducendo la mia triste fantasia al sorriso
col grave e severo decoro del suo aspetto,
«Benché il tuo *ciuffo sia tagliato e raso,* tu» io dissi «non sei certo
un vile,
Orrido, torvo e antico uccello vagante dai lidi notturni —
Dimmi: qual' è il tuo nobile nome sulla plutonia spiaggia della Notte?»
Disse il Corvo: «Mai più».

Molto mi meravigliai ad udir parlare così chiaramente lo *sgraziato*
uccello,
Benché la risposta avesse poco significato — e poca importanza;
Poiché non possiamo non convenire che nessuna creatura vivente
Mai ancora fu benedetta dal vedere un uccello sulla porta della sua stanza,
Uccello o animale sul busto scolpito sopra la porta della sua stanza,
con un nome come: «Mai più».

Essendo così trovato l'effetto del *dénouement*, subito abbandonai il tono fantastico per un altro della più profonda serietà: — questo tono comincia nella stanza che segue immediatamente all'ultima citata, con il verso:

Ma il Corvo, posando solitario su quel placido busto, disse solo, ecc.

Da questo punto l'amante non scherza più — non vede più nulla di fantastico nel contegno del Corvo. Parla di lui come di un «torvo, goffo, spaventevole, magro e sinistro uccello di un tempo antico», e sente gli «occhi ardenti» bruciargli «nel profondo del petto». Questo cambiamento

di pensiero, o fantasia da parte dell'amante, è inteso a produrne uno simile nel lettore — a creare uno stato d'animo adatto per il *dénouement* che è ora conseguito il più rapidamente *direttamente* possibile.

Con il *dénouement* propriamente detto — con la risposta del Corvo, *Nevermore*, alla domanda finale dell'amante, se incontrerà l'amata in un altro mondo — la poesia, nella sua chiara fase di una semplice narrazione, può dirsi compiuta. Fin qui ogni cosa è nei limiti dell' intelligibile, del reale. Un Corvo, che ha imparato meccanicamente la sola parola *Nevermore*, sfuggito alla custodia del suo padrone, dalla violenza di una tempesta, è spinto a cercare d'entrare, a mezzanotte, da una finestra dalla quale brilla ancora un lume — la finestra della stanza di uno studioso, occupato in parte alla attenta lettura di un libro, e in parte a sognare di un'amata defunta. La finestra è spalancata dallo sbattere delle ali dell'uccello; poi questo va ad appollaiarsi nel luogo più conveniente fuori dell' immediata portata dello studioso che, divertito dall' incidente e dalla stranezza del contegno del visitatore, gli chiede, così per scherzo e senza attendere risposta, il suo nome. Il corvo, interrogato, risponde con la sua parola usuale, *Nevermore* — una parola che trova immediata eco nel cuore malinconico dello studioso, che, esprimendo ad alta voce certi pensieri suggeriti dall'occasione, è di nuovo sorpreso dalla ripetizione di *Nevermore*, data dall'uccello. Ora lo studioso indovina come sta la cosa, ma, come prima ho spiegato, quella sete che l'uomo ha di tormentare se stesso e, in parte, la superstizione lo spingono a proporre all'uccello altre domande, tali che, per la già conosciuta risposta *Nevermore*, gli potranno dare la massima voluttà del dolore. Qui, con la esasperazione di questa autotortura, la narrazione, nella quale ho espresso la prima e ovvia frase, trova una naturale conclusione, senza che siano mai stati oltrepassati i limiti del reale.

Ma in soggetti così trattati, per quanto abilmente, o anche con il più vivido corredo di particolari, c' è sempre una certa durezza o nudità che ripugna all'occhio dell'artista. Due cose sono invariabilmente richieste — una certa complessità o, più propriamente, un certo adattamento; e una certa suggestività — una corrente sotterranea di significati indefiniti. È questa ultima, specialmente, che dà a un'opera d'arte tanta di quella *ricchezza* (per usare un termine efficace preso dal linguaggio corrente) che noi amiamo troppo confondere con l' *ideale*. E l'*eccesso* di significato suggerito — è il trasformare la corrente sotterranea in una corrente sopraelevata che soverchia la poesia stessa — che trasforma in una prosa (e della specie più pedestre) la cosiddetta poesia dei cosiddetti trascendentalisti.

Seguendo questi princìpi, aggiunsi le due stanze conclusive, dando ad esse una suggestività tale da pervadere tutta la narrazione che le aveva

precedute. La corrente sotterranea di significato è resa per la prima volta manifesta nei versi —

« Togli il tuo becco dal *mio cuore*, e togli la tua figura dalla mia porta ! »
Disse il Corvo « Mai più ! ».

Si osserverà che le parole « dal mio cuore » costituiscono la prima espressione metaforica nella poesia. Esse, con la risposta *Nevermore*, dispongono la mente a cercare una morale in tutto quanto è stato prima narrato. Il lettore ora comincia a riguardare il Corvo come una creatura simbolica — ma è solo all'ultimo verso dell'ultima stanza che l' intenzione di farlo simbolo di *Triste ed Immortale Ricordo* è lasciata scorgere distintamente:

E il Corvo, immobile, posa ancora, posa ancora,
Sul bianco busto di Pallade, sopra la porta della mia stanza;
E i suoi occhi sembrano quelli di un demone che sogna,
E la luce della lampada, piovendo su di lui proietta la sua ombra
sul pavimento;
E la mia anima *da quell'ombra* che fluttua sul pavimento
Non sarà sollevata — mai più !

(Dalla trad. E. Chinol, Padova, « Le Tre Venezie », 1946, pp. 79-95).

3. *POETARE È « INGIGANTIRE L'ANIMA »*

GIACOMO LEOPARDI, dalla *Lettera a Pietro Giordani* del 30 aprile 1817

Vedo con esultazione che ella nella soavissima sua del 15 aprile discende a parlarmi degli studi. Risponderò a quanto ella mi scrive, dicendole sinceramente quanto le sue opinioni si siano scontrate nella mia mente con opinioni diverse, acciocché ella veda quanto io abbia bisogno ch'ella mi faccia veramente da maestro; e compatendo alla debolezza e piccolezza de' pensieri miei si voglia impacciare di provvederci. Che la proprietà de' concetti e delle espressioni sia appunto quella cosa che discerne lo scrittore classico dal dozzinale, e tanto più sia difficile a conservare nell'espressioni, quanto la lingua è più ricca, è verità tanto evidente che fu la prima di cui io m'accorsi quando cominciai a riflettere seriamente sulla letteratura: e dopo questo facilmente vidi che il mezzo più spedito e sicuro di ottenere questa proprietà era il trasportare d'una in altra lingua i buoni scrittori. Ma che, quando l' intelletto è giunto a certa sodezza e maturità, e a poter cono-

scere con qualche sicurezza a qual parte la natura lo chiami, si debba di necessità comporre prima in prosa che in verso, questo le dirò schiettamente che a me non parea. Parlando di me posso ingannarmi, ma io le racconterò, come a me sembra che sia, quello che m' è avvenuto e m'avviene. Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo non han dato altri che i poeti, e quella smania violentissima di comporre non altri che la natura e le passioni; ma in modo forte ed elevato, facendomi quasi ingigantire l'anima in tutte le sue parti, e dire fra me: questa è poesia; e per esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa; e darmi a far versi. Non mi concede ella di leggere ora Omero, Virgilio, Dante e gli altri sommi? Io non so se potrei astenermene, perché leggendoli provo un diletto da non esprimere con parole, e spessissimo mi succede di starmene tranquillo, e, pensando a tutt'altro, sentire qualche verso di autor classico che qualcuno della mia famiglia mi recita a caso, palpitare immantinente e vedermi forzato di tener dietro a quella poesia. E m' è pure avvenuto di trovarmi solo nel mio gabinetto colla mente placida e libera, in ora amicissima alle muse, pigliare in mano Cicerone, e leggendolo sentire la mia mente far tanti sforzi per sollevarsi, ed essere tormentato dalla lentezza e gravità di quella prosa per modo che, volendo seguitare, non potei, e diedi di mano a Orazio. E, se ella mi concede quella lettura, come vuole che io conosca quei grandi e ne assaggi e ne assapori e ne consideri a parte a parte le bellezze e poi mi tenga di non lanciarmi dietro a loro? Quando io vedo la natura in questi luoghi che veramente sono ameni (unica cosa buona che abbia la mia patria), e in questi tempi spezialmente, mi sento così trasportare fuori di me stesso, che mi parrebbe di far peccato mortale a non curarmene, e lasciar passare questo ardore di gioventù e a voler divenire buon prosatore, e aspettare una ventina d'anni per darmi alla poesia; dopo i quali, primo, non vivrò, secondo, questi pensieri saranno iti, e la mente sarà più fredda, o certo meno calda che non è ora. Non voglio già dire che secondo me, se la natura ti chiama alla poesia, tu abbia a seguitarla senza curarti d'altro, anzi ho per certissimo ed evidentissimo che la poesia vuole infinito studio e fatica, e che l'arte poetica è tanto profonda che come più si va innanzi, più si conosce che la perfezione sta in luogo al quale da principio né pure si pensava. Solo mi pare che l'arte non debba affogare la natura, e quell'andare per gradi e voler prima esser buon prosatore e poi poeta, mi pare che sia contro la natura, la quale anzi prima ti fa poeta, e poi col raffreddarsi dell'età ti concede maturità e posatezza necessaria alla prosa. Non dona ella niente niente a quella *mens divinior* di Orazio? Se sì, come vuole che ella stia nascosta, e chi l' ha non se n'accorga nel fervor degli anni alla vista della natura,

alla lettura dei poeti? E accortosene, come è possibile che dubiti e metta tempo in mezzo e voglia prima divenire buon prosatore, e poi tentare, com'ella dice, quasi con incertezza e paura la poesia? O vuol ella che quella mente divina sia una favola o se ne sia perduta la razza? E qual'è dunque il vero poeta? Chi ha studiato più? E perché non tutti che hanno studiato ed hanno un grande ingegno sono poeti? Non credo che si possa citare esempio di vero poeta, il quale non abbia cominciato a poetare da giovanetto; né che molti poeti si possano addurre i quali siano giunti all'eccellenza anche nella prosa; e in questi pochissimi mi par di vedere che prima sono stati poeti e poi prosatori. E in fatti a me parea che, quanto alle parole e alla lingua, fosse più difficile assai di conservare quella proprietà senza affettazione e con piena scioltezza e disinvoltura nella prosa che nel verso; perché nella prosa l'affettazione e lo stento si vedono (dirò alla fiorentina) come un bufalo nella neve, e nella poesia non così facilmente: primo, perché moltissime cose sono affettazione e stiracchiatura nella prosa e nella poesia no, e pochissime che nella prosa nol sono, lo sono in poesia; secondo, perché anche quelle, che in poesia sono veramente affettazioni, dall'armonia e dal linguaggio poetico sono celate facilmente, tanto che appena si travedono. Io certo quando traduco versi facilmente riesco (facendo anche quanto posso per conservare all'espressioni la forza che hanno nel testo) a dare alla traduzione un'aria d'originale e a velare lo studio; ma traducendo in prosa, per ottenere questo, sudo infinitamente più, e alla fine probabilmente non l'ottengo. Però io avea conchiuso tra me che per tradur poesia vi vuole un'anima grande e poetica e mille e mille altre cose, ma per tradurre in prosa, un più lungo esercizio ed assai più lettura, e forse anche (che a me pare necessarissimo) qualche anno di dimora in paese dove si parli la buona lingua, qualche anno di dimora in Firenze. E similmente componendo, se io vorrò seguir Dante, forse mi riuscirà di farmi proprio quel linguaggio e vestirne i pensieri miei e far versi dei quali non si possa dire, almeno non così subito, questa è imitazione; ma se vorrò mettermi a emulare una lettera del Caro, non sarà così. Per carità, signor Giordani mio, non mi voglia credere un temerario, perché le ho detto sì francamente, e con tanto poco riguardo alla piccolezza mia, quello che sentiva. Non isdegni di persuadermi. Questa sarà opera piccola per sé, ma sarà opera di misericordia e degna del suo bel cuore.

4. *LA CRITICA COME «RIFACIMENTO E ILLUMINAZIONE» DELLA POESIA*

FRANCESCO DE SANCTIS, dal *Saggio sulla teoria della letteratura del Lamartine*

Bella cosa fare il critico! Sedere a scranna tre gran palmi più su che tutto il genere umano; i più grandi uomini, a cui noi altri plebei ci accostiamo con timida riverenza, vederteli sfilare dinanzi come umili vassalli, e tu che palpi loro la barba familiarmente e con aria di sufficienza dici a ciascuno il fatto suo! Bella cosa, non è vero, Gustavo Planche, vedere il Tasso recitare il *confiteor* avanti al Salviati, il Corneille balbettare una impacciata difesa davanti alla Scudéri e l'Alfieri flagellato a sangue dal terribile Janin!

Che sì che un bel giorno gli scrittori faranno anche loro la rivoluzione, e chiederanno a questi Minos in virtù di qual pergamena si facciano lecito di tiranneggiarli. E già un piccol cenno ne ha fatto un indocile poeta il quale, in un momento di cattivo umore, ha detto sul viso a Gustavo Planche, vedi audacia! che la critica infine infine cos'era? «la puissance des impuissants».

Gustavo Planche si è inalberato, e volendo anche lui salvare la società — che sarebbe la società senza la critica? — ha voluto mantener saldo il principio di autorità ed inculcare il rispetto con una repressione severa: ha atteso al varco il poeta e, capitatogli sotto, lo ha fatto ben ballare.

Sissignore. Bisogna vedere con qual disinvoltura un Gustavo Planche tratta Alfonso de Lamartine; con qual sopracciglio censorio gli dice delle impertinenze; per poco non lo manda a scuola, o, per dir meglio, ve lo ha bello e mandato.

Se il libro del Lamartine sia bene o mal fatto, ciascuno ha il diritto di dire la sua. Ma farsi beffe del chiarissimo poeta, non degnare più di discutere le sue opinioni, perseguirlo con l'ironia e col sarcasmo, questo non è né da uomo né da critico. Oggi che si è perduto il rispetto a molte cose rispettabili, serbiamo almeno inviolata la riverenza a' grandi ingegni.

Bella critica, dove si rivelano tante meschine passioni. Non so che utile se ne cavi, altro che di farci disprezzare sempre più uomini e cose. Importa poco il sapere se Lamartine sia o non sia un gran critico. Gustavo Planche gli dice: — Voi credevate che fare una critica fosse così facile come fare un'ode; bisogna studiare, mio caro, studiare, come ho fatto io. — Mio caro Gustavo Planche, è possibile che tu abbi studiato molto, e Lamartine poco: fatto sta che con tutti i tuoi studi, i tuoi articoli, mettiamoci pure i futuri, non valgono, non possono valere una sola di quelle tali odi: ecco la conclu-

sione più chiara che il buon senso del lettore tirerà da questi assalti personali. Tu morrai, non so se sei già morto; e se pur desideri di passare ai posteri, raccomandati a Lamartine che ti faccia una risposta.

Si può fare una critica utile intorno a questo libro, o esaminando il contenuto, cioè a dire il valore dei giudizi dati dall' illustre scrittore, ovvero ponendo in discussione il suo criterio critico. Il primo assunto, lascio stare la mia insufficienza in parecchi punti, è oltre i termini di un articolo richiedendosi un volume a volere tener dietro a tanti giudizi e sì vari. Mi restringerò dunque senza più all'altra parte, che mi sembra ancora più importante, e che include fino ad un certo punto anche la prima.

Non bisogna chiedere ad uno scrittore più di quello che ti vuol dare. Qui non trovi una teoria nuova dell'arte. Neppure vecchie teorie che l'autore si studii di ringiovanire o divulgare. Nessun vestigio di un sistema scientifico qualunque.

Il Lamartine ha voluto manifestare a' lettori le impressioni che su di lui hanno prodotto i lavori letterari di questo o quel popolo. Se queste impressioni, ha pensato, posso comunicarle a' miei lettori, io avrò svegliato in essi il senso estetico, che è sopito ne' più, non spento: li avrò disposti all'arte, o almeno invogliati alla lettura. Ond'egli mira meno ad ammaestrare che ad educare: vuole che si senta prima di giudicare, e prende a questo effetto per base l' « impressione ».

Lo scopo è utilissimo. Le teorie astratte non sono buone che a gonfiarci di superbia, a darci una falsa sicurezza; giovano poco a formare il gusto e a stimolare le forze produttive: spesso nuociono. Nel primo anno dei miei studi d' italiano era divenuto un famoso cacciatore di frasi e di parole; e mentre intorno a me si disputava caldamente, acchiappavo per aria le parole che uscivano, e dimandavo: — Questa è una frase italiana ? è una parola del trecento ? — mi mandavano al diavolo ben di cuore. Pensando alle parole perdeva l' idea. Il simile avviene, con buona pace degli estetici, a parecchi di loro. Quando leggono, non si abbandonano ad un' ingenua contemplazione; non consultano, non analizzano le loro impressioni: possessori di tre o quattro formule, mentre l'uomo del popolo piange, essi domandano gravemente se nella tale rappresentazione domina l'oggettivo o il soggettivo, il plastico o il pittoresco, l' ideale o il reale, ecc. Pensando al concetto, perdono il sentimento.

Le nude teorie non hanno efficacia a formare l'educazione estetica di un popolo. Bisogna educare il popolo, si dice. Che fare ? Insegniamogli leggere, scrivere, un po' di catechismo, un po' di aritmetica: come se il male stesse solo nell' intelligenza e non anche, e più, nel cuore ! come se il ladro rubasse perché non sa i dieci comandamenti ! È il cuore che dovete guarire. E pa-

rimente, se volete formare il pubblico gusto, è al cuore che dovete parlare.

Questo parmi abbia voluto il Lamartine, dando ai suoi discorsi la forma di conversazioni, intramettendo co' ragionamenti racconti e descrizioni e traducendo il pensiero « en images et en sentiments ». Udite lui stesso: « Avant de vous donner la définition de la littérature, je voudrais vous en donner le sentiment. A moins d'être une pure intelligence, on ne comprend bien que ce qu'on a senti ». (*Entretien*, I, I, p. 5 [*Cours familier de Littérature*, Paris 1856-1867]). Egli narra le proprie « impressioni », perché le si svegliano com'eco nei suoi lettori, « a fin qu'en voyant comment j'ai conçu moi-même en moi, l'impression de ce qu'on appelle littérature, comment cette impressione y est devenue passion dans un âge et consolation dans un autre âge, vous contractiez vous-mêmes le sentiment littéraire ». (*Entretien*, I, I, p. 6). Spende tutto il primo fascicolo a raccontare le sue prime impressioni letterarie; s' innamora di tutto che gli si offre innanzi; parla della filosofia indiana con un'unzione che per poco non lo diresti un bramino; sta in estasi avanti a *Sakountalâ*, come davanti alla Madonna. Fa il critico e fa il poeta; giudica, racconta, dipinge, verseggia; guarda i poeti con una cert'aria di famigliarità, come se volesse dire: noi ci conosciamo.

Ma se debbo giudicare anch' io dalla mia impressione, sento confusamente che l'autore non ha raggiunto il suo scopo. Non mi pare un libro serio. Non mi par destinato ad esercitare alcun influsso sugli spiriti né a produrre una di quelle potenti impressioni che non si dimenticano.

Eppure nessuno ha cominciato a leggerlo con più simpatica reverenza verso l'autore. Se dovessi io pure correre indietro indietro ai primi anni della mia giovinezza, mi troverei accanto a tre o quattro ideali, innanzi a' quali mi prostravo, Alfonso de Lamartine. E me l' immagino anche oggi, come in quella età, il volto radiante di una luce soave, con la malinconica fiamma del genio negli occhi. Ma innanzi a questo libro sono rimasto freddo. Leggevo con raccoglimento, con grande aspettativa; sono rimasto freddo. Che è questo? È forse mio difetto? Sarebbe in me inaridita la fonte dell'entusiasmo? Dal mio cuore sarebbe fuggita la fede e l'amore? No, no. I disinganni non mi hanno scemata la fede, e il tempo ha potuto toccare i miei capelli, non il mio cuore. Quando una idea vera mi si presenta, la mi luce innanzi come una stella; quando leggo una bella poesia, per esempio il tuo *Poeta morente*, o Lamartine, sento nella mia anima una parte di ciò che agitava la tua nel caldo dell' ispirazione. Anche oggi non posso montare o scender di cattedra che il cuore non mi batta forte e non mi tremino le membra, e talora ho sentita la mia giovinezza innanzi a taluni de' miei uditori, vecchi

di venti anni. Ma adagio; la penna mi porta tropp'oltre, ed eccomi già in sul dire i fatti miei al pubblico, come Lamartine, senza avere la stessa scusa. Molti gliene fanno rimprovero, e lui già degno di gloria reputano vano. Certo amo meglio il disdegno del Leopardi e la modestia del Manzoni; ma quelli che accusano di vanità la sua ostinazione al lavoro, farebbero bene d'imitarlo; la vanità che impone tanti sacrifizi, nobilita sé stessa e merita un più degno nome. Fate quello che fa lui, e parlate pure di voi; sarà un peccato veniale; ma io ho inteso a dire che i più sciocchi sono i meno indulgenti.

Dicevo dunque che lo scopo propostosi dal Lamartine è eccellente, ma che non mi pare che sia stato conseguito. Voglio ora raccogliermi e meditare un po' per rendermi conto di questa impressione.

Quando il poeta compone ha innanzi un fantasma che lo tira fuori dal suo stato ordinario e prosaico, gli agita la fantasia, gli scalda il cuore. Non crediate però ch'egli gitti sulla carta tutta intera la sua visione e tutte le sue impressioni. La sua penna riposa, ma non il suo cervello; rimane agitato, pensoso, la poesia si continua nella sua testa dove fluttuano molte altre immagini, parte proprie di essa visione, parte estranee e affatto personali. Il poeta, concedetemi il paragone, è un'eco armoniosa, che ripete di una parola solo alcune sillabe, ma un'eco animata e dotata di coscienza che sente e vede più di quello che ti dà il suono. Il critico raccoglie quelle poche sillabe, ed indovina la parola tutta intera. Pone le gradazioni ed i passaggi; coglie le idee intermedie ed accessorie; trova i sentimenti da cui sgorga quell'azione, il pensiero che determina quel gesto, l'immagine che produce que' palpiti; spinge il suo sguardo nelle parti interiori e invisibili di quel mondo, di cui il poeta ti dà il velo corporeo. Il critico è simile all'attore: entrambi non riproducono semplicemente il mondo poetico, ma lo integrano, empiono le lacune. Il dramma ti dà la parola, ma non il gesto, non il suono della voce, non la persona; indi la necessità dell'attore. Togliete alla poesia drammatica la rappresentazione e rimarrà necessariamente un genere monco ed imperfetto. Il simile è della critica. Si sono scritte delle dissertazioni per provare la sua inutilità. Eh! Mio Dio! La critica germoglia dal seno stesso della poesia. Non ci è l'una senza l'altra. Cominciate dunque dal distruggere la poesia.

Il libro del poeta è l'universo; il libro del critico è la poesia: è un lavoro sopra un altro lavoro. E come la poesia non è una semplice interpretazione, né una spiegazione filosofica dell'universo; così il critico non dee né semplicemente esporre la poesia, né solo filosofarvi sopra. Non questo e non quello: cosa dunque? La più natural cosa di questo mondo, quel medesimo che fa il lettore.

E cosa fa il lettore? Aprite un libro e leggete. E quando l'immaginazione

comincia a mettersi in moto, quando vedete drizzarvisi avanti tre o quattro creature poetiche, e la camera si trasforma in un giardino, in una grotta, e che so io, l'incantesimo è riuscito: voi siete ammaliati; voi vedete quello stesso mondo che brillava innanzi al poeta.

E notate: ciò che voi vedete non è solo quello che è espresso nel libro, ma tante altre cose, parte legate con la visione, parte accidentali, mutabili, secondo lo stato d'animo nel quale vi trovate.

Nel lettore dunque sono due fatti: l'impressione che gli viene dal libro e la contemplazione ingenua, irriflessa del mondo poetico. Mettete tutto questo in carta, e ne nascerà una descrizione del mondo immaginato dal poeta, mescolata d'impressioni, di osservazioni, di sentimenti, dove si mostrerà ancora la personalità del lettore.

Oso dire che questa specie di critica gioverà più a formare l'educazione estetica di un popolo, che tutte le teorie. Se tre o quattro uomini di cuore avessero la felice ispirazione di fare delle letture a questo modo, desterebbero nell'anima rozza ed aspra delle moltitudini un sentimento di dignità e di delicatezza che fruttificherebbe.

I più de' lettori, rimasti un pezzo a contemplare quel mondo, lasciano stare e non ne serbano che un'immagine confusa. Innanzi al libro rimangono passivi, si abbandonano al flutto delle loro impressioni, indi si raffreddano e se ne distraggono.

Supponiamo un lettore che abbia l'istinto della critica: non si starà a quelle prime impressioni; anzi, immergendosi nella visione de' pochi tratti del poeta comporrà tutto un mondo.

Questa maniera di critica è da pochi. I pedanti si contentano di una semplice esposizione, e si ostinano nelle frasi, ne' concetti, nelle allegorie, in questo o quel particolare, come uccelli di rapina in un cadavere. I filosofi la stimano al di sotto di sé, e mentre il corpo si move, discutono gravemente sul principio e le leggi del moto, e mentre leggono e gli uditori si asciugano gli occhi, essi pensano alla definizione del bello. I più si accostano ad una poesia con idee preconcette; chi pensa alla morale, chi alla politica, chi alla religione, chi ad Aristotile, chi ad Hegel; prima di contemplare il mondo poetico lo hanno giudicato; gl'impongono le loro leggi in luogo di studiare quelle che il poeta gli ha date.

La critica ha già fatto molto cammino quando ella è giunta a coglierti una concezione poetica ne' suoi momenti essenziali. È un lavoro spontaneo nel poeta, spontaneo nel critico. Il poeta può ben prepararvisi con lunga meditazione, di cui si veggono i vestigi nel disegno, nell'ordito, ne' caratteri e spesso nell'«ultima mano»; ma ciò che vi è di vivente nella sua concezione è opera di alcuni di que' fuggitivi momenti, che talora non ritornano

più; il critico può bene apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studi, de' quali si veggono le tracce nelle osservazioni, distinzioni, paralleli, ecc.; ma quella sicurezza d'occhio con la quale sa in una poesia afferrare la parte sostanziale, viva, la troverà solo nel calore di un' impressione schietta e immediata.

A questo lavoro spontaneo si aggiunge un lavoro riflesso. Riposato quel primo fervore, se il critico è dotato ancora di genio filosofico, avendo già innanzi a sé il mondo poetico nella sua verità ed integrità, può domandargli: — Che cosa sei tu? che cosa è colui che ti ha creato?

Che cosa sei tu? Può allora determinare il suo significato, il valore del concetto che l' informa, considerarlo per rispetto al tempo ed al luogo dov' è nato, assegnargli il suo luogo ed il suo significato nella storia dell'umanità e nel cammino dell'arte, e contemplar le sue leggi nelle leggi generali della poesia.

Che cosa è colui che ti ha creato? E mi determinerà l'estensione e la profondità del suo ingegno, le sue facoltà, le sue predilezioni, i suoi pregiudizi, le corde che risuonano nella sua anima, e quelle che mancano o sono spezzate, l' influsso che su di lui ha avuto il suo tempo, la sua nazione, la critica, la filosofia, la religione, l'arte; ciò che in lui vi è di spontaneità e di riflessione, di originalità e d' imitazione; e conosciuto l'uomo, può accompagnarlo nell'atto della concezione, e mostrare come sotto al suo sguardo amoroso si sia andato a poco a poco formando quel mondo che desta la nostra ammirazione.

Critica perfetta è quella in cui questi diversi momenti si conciliano in una sintesi armoniosa. Il critico ti dee presentare il mondo poetico rifatto ed illuminato da lui con piena coscienza, di modo che la scienza vi perda la sua forma dottrinale, e sia come l'occhio che vede gli oggetti e non vede sé stesso. La scienza come scienza è filosofia, non è critica.

(Dal XXVIII dei *Saggi critici*).

5. *IDEE PER UN' ESTETICA REALISTICA*

FRANCESCO DE SANCTIS, *Il darvinismo nell'arte*

Signori, a guardare indietro non più che al 1860, noi siamo trasformati e non ne abbiamo che un'oscura coscienza. Come la materia in noi si rinnova, così le nostre opinioni, le nostre impressioni non sono più quelle; altro è il nostro modo di sentire e di concepire. — E questo corrisponde alla tra-

sformazione del pensiero umano, tirato per altre vie da una nuova forza impellente e dirigente apparsa sull'orizzonte. Proprio nel 1860, in tanto fragore di battaglie, in tante agitazioni di popoli e di razze, un uomo estraneo all' Europa, ai suoi sistemi, alle sue querele, tornato da esplorazioni scientifiche in terre selvagge, già noto per dotte memorie intorno a piante e ad animali, tutto chiuso nell'ambito della sua scienza ed estraneo al mondo, attendeva alla pubblicazione della sua grande opera sulla *Discendenza della specie*, che dovea essere completata dall'altra sua *Discendenza dell'uomo*.

Se Darwin fosse stato solo un naturalista, la sua influenza sarebbe rimasta in quella cerchia speciale di studii. Ma Darwin non fu solo lo storico, fu il filosofo della natura; e dai fatti e dalle leggi naturali cavò tutta una teoria intorno ai problemi più importanti della nostra esistenza, ai quali l'umanità non può rimanere indifferente. E, per questo rispetto, Darwin fu e sarà pel suo quarto d'ora una forza dirigente, la cui presenza si sente in tutti gl' indirizzi.

Una parte del suo cervello rimane per trasmissione ereditaria nel cervello umano e vi si evolve e fa parte della vita di quello.

Come innanzi a lui Hegel, il suo nome fu bandiera di tutte le dottrine affini che sorsero poi, positivismo, realismo, materialismo.

Tutto questo complesso d' idee oggi è chiamato il *Darvinismo*.

Giorni belli della mia vita furono quelli che io spesi a leggere le opere di Carlo Darwin.

Lo scrittore mi tirava a sé con la novità e la copia dei fatti e con la originalità delle induzioni; ma guadagnava la mia simpatia la sua sincerità e la sua modestia. L'orgoglio di scienziato non gli ha impedito, in quella maravigliosa catena di esseri da lui concepita, d' inchinarsi innanzi al Primo, innanzi all' Inconoscibile. Confessa di avere esagerato nei suoi effetti la legge di selezione, dando ragione ai suoi avversarii. Nella legge di continuità non dissimula le interruzioni e le lacune, e fa una storia mescolata di luce e d'ombra, con quei chiaroscuri che rispondono così bene alla nostra natura ed attestano la sua sincerità.

E, nella fine del libro, trovi queste parole memorabili: « I fatti, miei o d'altri, qui addotti, sono inconcussi; ma il mio modo di vedere può essere erroneo; e se questo m' è dimostrato, me ne compiaccio, perché un errore tolto è un avviamento alla verità ».

Non mi è parso di scorgere in lui nessun segno della creta umana; non vanità, non posa, non ciarlataneria, non invidia, niente di quel piccolo che pur senti in molti grandi uomini. Riconosce e loda i suoi precursori; cita le fonti e gli uomini da cui ha appreso; parla con rispetto degli avversarii; la sua persona scompare nello scienziato. Io ho una inclinazione che mi tira

a guardare nello scrittore quanto vale l'uomo; ed ora mi compiaccio e dico — In Carlo Darwin l'uomo era così alto come lo scrittore. — Quando mi dimostrava la parentela dell'uomo con la scimmia, io mi consolava nella immagine da lui, nella quale la scimmia è demolita, e l'uomo elevato alla più alta gloria della sua evoluzione.

Io non ho intenzione di esporvi la sua dottrina. Me ne manca la competenza e l'autorità. Non sono così dotto, che io possa combatterla o accettarla: io la veggo passare, come uno dei grandi fenomeni della intelligenza umana.

Ma ciò che è più importante in una dottrina, è la sua influenza sulla vita. Ci sono uomini che possono ignorare i libri, ed anche il nome di Darwin, ma, loro malgrado, vivono nell'ambiente della dottrina, sentono i suoi influssi.

Io voglio esaminare quale sia questo nuovo ambiente in cui viviamo noi.

Una volta il nostro spirito era disposto a cercare le idee o i concetti nelle cose, l'*esprit des choses*, la filosofia delle cose, filosofia della storia, filosofia del linguaggio, filosofia del dritto. Oggi prendiamo un vivo interesse a studiare le cose stesse, nella loro esteriorità, nella loro natura, nella loro vita. La base dei nostri studii erano grammatiche rettoriche, logiche, metafisiche, cioè a dire i segni e i concetti delle cose; oggi chimica, storia naturale, anatomia, fisiologia, patologia non sono più studii speciali, ma fanno parte della cultura generale, e senti la loro influenza nella scienza, nella letteratura, nell'arte, e fino nella vita comune. Nelle scuole popolari si è introdotta come parte principale la lezione delle cose ed il metodo intuitivo. Non ci basta studiare le cose nei libri; vogliamo guardarle nel libro vivo della natura; prendiamo gusto all'osservazione, alle esplorazioni, all'esperienza; vogliamo il laboratorio anche nelle scienze dette spirituali, come nella filologia e nella giurisprudenza; siamo noi laboratorio a noi stessi, persuasi che il maestro non ci dà la scienza bella e fatta; la scienza vogliamo cercarla ed elaborarla noi, vogliamo vederla non come è fatta, ma come si fa.

Perciò in noi si è più sviluppato il senso del reale; un nuovo materiale è penetrato nella nostra cultura generale; trasformati sono i nostri studii nella loro materia e nei loro metodi. Vogliamo il metodo intuitivo sperimentale e genetico, cioè la cosa guardata nella sua generazione.

Una volta c'era un certo complesso d'idee o di principii che ci avviava alla scienza; oggi il nostro studio è volto alle forze, onde nascono le forme, le trasformazioni, le evoluzioni, la vita nella continuità delle sue formazioni. Ond'è che in noi si è più sviluppato il senso della forza.

Non è più la nostra nemica e la nostra tiranna, verso la quale in nome delle idee ci sentivamo ribelli; ma la forza è materia cara dei nostri studii, e condizione della nostra vita. Cerchiamo di tirarla a noi, farla nostra, edu-

cando il corpo, invigorendo la volontà, dilatando le nostre conoscenze. Sentiamo che la forza trasformata diviene il coraggio, che è l'affermazione della nostra personalità nella sincerità e nella risolutezza della nostra condotta. Non ci basta l'idea; vogliamo guardare in essa la sua forza, quanto ci è di possibile e di opportuno, e guardiamo col riso di Machiavelli agli apostoli disarmati ed alle idee imbelli che pretendono governare il mondo. All'antico motto: — le idee governano il mondo, — è succeduto quest'altro — dove non è forza, non è vita, né reale né ideale. — Siamo tanto trasformati, che abbiamo potuto sentire senza ribellarci il motto di un uomo di stato: — la forza vince il diritto. —

Questa maniera di concepire la vita ha indebolito in noi il senso del fisso e dell'assoluto. Collocandoci in un ambiente di continua trasformazione, concepiamo le cose nel loro divenire, in relazione con le loro origini e con l'ambiente ove sono nate; si è sviluppato in noi energicamente il senso del relativo.

Il senso del reale, della forza e del relativo è il carattere della nostra trasformazione.

Vogliamo ora considerare ciò in relazione con l'arte.

Quante dispute intorno alle scuole, intorno ai tipi ed alle forme dell'arte, intorno al classicismo ed al romanticismo! Questo preoccupava il pubblico e la critica ed anche l'artista, e se ne cavavano regole e criteri per l'arte, ed erano la base del giudizio e del gusto. Oggi ci siamo divenuti quasi indifferenti, e sotto a tutte quelle differenze cerchiamo il fatto elementare dell'arte, e da quello tiriamo il nostro giudizio.

Quando un oggetto, o piuttosto l'immagine di un oggetto, si presenta nel nostro cervello, noi ne riceviamo una impressione; e quando quella immagine vogliamo tradurla al di fuori con la parola, questa contiene in sé non solo l'oggetto ma l'impressione prodotta. Quella immagine è l'oggetto trasformato nel cervello. E questa parola è arte nella sua forma più elementare, della quale si trovano i vestigi anche presso i popoli più selvaggi. Col progredire della civiltà si moltiplicano gl'istrumenti dell'arte, vengono nuovi tipi e nuove forme secondo il processo evolutivo della vita. Ma ciò che oggi domanda il critico ed il pubblico, è questo solo: ci è in questo lavoro di arte quella tale immagine, uscita da una impressione vera e viva nel cervello? Ci è nel cervello dell'artista luce, calore, quella forza allegra che produce e che si chiama genialità? Quel prodotto è figlio di una forza incosciente e geniale? È cosa viva, e che fa vivere noi, destando nel nostro cervello sensazioni, impressioni, emozioni? — E se sì, il pubblico batte le mani e non pensa ad altro. Se al contrario quella impressione non era viva, ed era reminiscenza, abitudine, imitazione, artificio, convenzione; e se

quella forza non era che uno sforzo, simulazione della forza e confessione dell'impotenza; cosa sono quei prodotti? Ohimé! sono come quelle migliaia di vite effimere, che la natura anche poeta, produce; esseri infermi e deboli destinati a scomparire nella lotta per l'esistenza.

Il senso del vivo si è tanto sviluppato in noi, che sforza la nostra educazione, i nostri preconcetti e fino il nostro senso morale, e ci rende tollerabili ed anche applauditi certi argomenti, che una volta sembravano impossibili al pubblico e all'artista. C'è un nome pervenuto a noi con tale aureola d'ignominia, che disgusta e spaventa il nostro senso morale: voglio dire Nerone. Alfieri, persuaso che non fosse tragediabile, pure l'arrischiò sulla scena, e costrusse un Nerone attraverso la paura della scena, del pubblico e di se stesso, del suo senso morale. Ma non può nascere vivo se non ciò che è vagheggiato ed accarezzato. Così gli venne una costruzione fredda, non derivata dalle vive ed immediate sorgenti della storia, ma dalle preoccupazioni del cervello suo. La sua Ottavia, il suo Seneca, il suo Nerone non hanno niente di vivo, e quella tragedia si ricorda solo per il nome del suo autore.

In tempo più a noi vicino, quando l'arte avea preso già forme ed intendimenti più larghi, venne il Cossa, in cui si annunciava l'uomo nuovo, mescolato ancora con l'uomo antico. Il Cossa arrischiò anche sulla scena Nerone; ponendolo sotto la protezione dell'arte, vagheggiò un Nerone artista. Per rendere tollerabili i suoi Neroni, le sue Messaline, le sue Cleopatre, ci appiccicava certe tirate oratorie sulla libertà, sull'Italia, sulla teocrazia, solleticando il patriottismo suo e del pubblico e facendo dell'Italia presente un manto di porpora che ricoprisse la nudità dell'antica.

Questo è quello che voleva fare il Cossa; ma non è quello che ha fatto. L'artista non fa quello che vuole; perché ciò che vuole appartiene al suo intelletto, ciò che fa appartiene alla sua immaginazione incosciente ed inspirata.

Cossa ci ha dato qualcosa di meglio, un Nerone vivo in un ambiente vivo, la vita sua come vita di tutti, e nella quale per davvero l'imperatore è lui. — Nel suo Nerone l'uomo è dimenticato nell'animale. La sua vita è nei suoi istinti, nei suoi appetiti, nelle orgie, nelle libidini, nella materialità dei suoi godimenti. L'imperatore ci sta, ma come mezzo a variare e raffinare la sua vita di animale. L'artista ci sta, ma che artista? Non profaniamo questo nome: ci sta la velleità e la vanità dell'artista, gli applausi del circo, le rappresentazioni teatrali, le compagnie degli istrioni. L'artista in lui è una qualità superstite dell'uomo, che serve all'animale; ci sta come condimento e sapore di quella materialità stancata ma non sazia, e che voleva essere stuzzicata. Se fosse stato un artista, avrebbe potuto godere un incendio

in immaginazione; ma la sua materialità è tale che non gli basta l' immaginazione, vuole il senso, e per godere un incendio brucia Roma. Era il verista di quel tempo: voleva la cosa nella materialità della sua esistenza.

Il senso del vivo vi riconcilia con Nerone, e vi dispone anche ad applaudirlo nelle sue volgarità, nelle sue vanità, nel suo comico che attenua ciò che in lui è ripugnante; e voi preferite questa commedia a molte dotte tragedie e drammi, dove il calore della vita vi giunge più languido e più di lontano.

Noi preferiamo l'operetta, la farsa, il bozzetto, la pittura di genere e fino la parola trasformata in gesto o in suono, la mimica e la musica, perché siamo divenuti impazienti, e sopprimiamo la distanza e l' intermediario e godiamo di quel subitaneo ed immediato guizzo della vita che si compie nel nostro cervello.

Vogliamo non solo il vivo, ma la vita in atto. Accettiamo le forme fisse, come mezzo di educazione popolare e d' istruzione, come un metodò intuitivo; ma non le gustiamo come arte.

Vediamo arte, quando si crea una tale situazione di cose, che quelle forme sieno costrette a muoversi, a manifestare la loro vita interiore, ad avere un'espressione. Così ci piace la campagna romana nella imminenza di un uragano, che la fa mobile e viva, come l' ha concepita il Vertunni, un uomo che ha onorato Napoli in Roma, dove è stato per il suo quarto d'ora un caposcuola, e dove oggi ancora, malgrado una malattia che gli rende poco abile il braccio, si ostina nel lavoro e si mostra produttivo.

E non solo vogliamo la vita in atto; ma la vogliamo nella sua continuità, come la fa la natura. L'ultima forma dell'arte, l'arte ideale, tratta la forma come un istrumento dell' idea; e perché l'artista può rappresentare la sua idea in ciascuna forma, e in nessuna si acqueta, abbiamo l' indifferenza ed il dileguo delle forme, la forma evanescente nel sentimento:

Così la neve al sol si disigilla

come dice Dante.

L'artista, collocato in quest'ambiente ideale, tratta la sua creatura come un mezzo a sfogare i suoi sentimenti, e fa discontinua quella vita, la interrompe coi suoi inni e colle sue elegie. Oggi l'artista si sente disposto ad avvicinarsi più alla vita reale, e genera la sua creatura possibilmente simile a questa e dimentica sé in lei e rispetta la sua autonomia; l'arte diviene obbiettiva. Egli cerca una più profonda intelligenza della vita nelle vie della natura, e la coglie nelle sue origini e nelle sue gradazioni, nelle sue trasformazioni, in quel tutto insieme che si dice l'ambiente. Al lirico ed al sentimentale succede il descrittivo, non più come decorazione, ornamento, lusso,

contorno, ma come ambiente vivo, in cui ciascuna parte ha la vita sua e tutto insieme la vita collettiva, l'organismo. Così la forma, già evanescente ritorna plastica, nella pienezza e nella compitezza della sua vita.

E poiché l'organismo non è un fatto accidentale e volontario, ma è l'effetto della sua origine e del suo ambiente, in noi si è sviluppato il senso del necessario, del fatale. Non ci piacciono più gli accidenti, gli intrighi, le combinazioni artificiali, le fantasie. Vogliamo vedere la vita nella necessità della sua generazione, della sua evoluzione. L'arte ideale ha per base la dissonanza tra il fatto e l'idea, tra la vita quale la natura la fa e la vita qual'è pinta nel nostro cervello, e trova in questa dissonanza il motivo lirico di quello che si chiama tragedia della vita sua. Oggi noi siamo trasformati in modo che quell'imprecare alla vita, quel maledire alla natura ci pare cosa da fanciulli, e ci mettiamo in guardia contro le nostre illusioni.

L'illusione perduta non è per noi una perdita che desti il nostro rimpianto, ma è un guadagno, è la vita conosciuta meglio; ed in luogo di maledirla ci sentiamo disposti a studiarla, a contemplarla nel vario gioco delle sue forze, a educarla, a migliorarla, e con tanto più interesse, dove la forza si rivela maggiore.

Il nostro sentire si è tanto trasformato che siamo inclini più ad ammirare i Cesari, che a compatire i Pompei, e sentiamo meno interesse nella debolezza con tutta la sua bontà, che nella forza, sia pure nella sua malvagità.

I nostri protagonisti non sono più Fausto ed Otello, ma Mefistofele e Jago, perché vediamo in questi la forza violenta e dirigente che muove quelli. Così quel sentimentalismo nervoso e febbrile si è trasformato in un sentimento pacato. L'arte concepita a questo modo, fa opera sedativa, ed attenua i fumi del cervello e i patemi del core, le nostre illusioni e le nostre passioni.

E, perché godiamo più dove la forza è maggiore, l'arte si è avvicinata al popolo più presso alla natura, dove le impressioni sono più gagliarde e l'espressione più immediata e più rapida. Rappresentiamo la società con l'ironia e col sarcasmo, e non gustiamo quella vita che ci viene attraverso alle ipocrisie, alle convenienze, ai pregiudizii, al convenzionale ed all'artificiale. Preferiamo come materia d'arte la vita del popolo nella sua semplicità ingenua e nell'energia intatta delle sue forze.

Questo non è senza influenza anche nei modi dell'espressione, nella lingua, nella elocuzione, nello stile. Chi ricordi la lingua di venti anni fa e la paragoni con quella che oggi è parlata, troverà che ha scosso da sé tutto il bagaglio pesante di forme solenni, eleganti, oratorie, accademiche ed ha preso un fare più spigliato e più rapido, più vicino ai dialetti ossia al linguaggio del popolo. Perché il popolo è il grande abbreviatore del pensiero umano. Esso afferra le conclusioni e sopprime le premesse; e, poco atto all'astra-

zione, traduce tutto in immagini, che gli vengono subitanee, da impressioni vere. Il dialetto è destinato a divenire il nuovo semenzaio delle lingue letterarie; vi sarà come un ritorno alle fresche sorgenti della vita naturale.

Riassumendo, in questo nuovo ambiente troviamo il senso del reale, della forza e del relativo nella scienza e nella vita, e nell'arte troviamo sviluppato il senso del vivo, l'autonomia della persona poetica, il plasticismo della forma, la pacatezza del sentimento, la popolarità della materia, la naturalezza dell'espressione.

Mi domanderete: — Cosa è quest'arte? Dov' è quest'arte? — Una lineatura si vede nel romanzo moderno, nella pittura, nella scultura; ma è troppo misera cosa, se guardiamo ai grandi capolavori dell'arte ideale.

Ma, signori, io non prescrivo, descrivo. E, se debbo dire proprio il mio pensiero, quest'arte è più un presagio che un fatto.

Egli è che quest'arte è ancora nel suo stato di gestazione e di esagerazione, come il darvinismo è ancora nel suo stato di transizione e di reazione.

Hegel, per combattere lo scetticismo, edificò la filosofia dell'assoluto, e per provare che quello che la natura fa e quello che l'uomo sa, è uno, pose un po' dell'uomo nella natura, umanizzò la natura.

Darwin, volendo provare la discendenza dell'uomo dalle specie inferiori, per necessità di tesi era tirato ad esagerar le somiglianze e ad attenuare le differenze. Così può dire come conclusione del libro: l'uomo porta nella sua impalcatura la confessione della sua animalità. Con quanta finezza cerca di riempire l' intervallo inesplorato che separa l'uomo dalla scimmia! E come s' industria a trovare nelle specie inferiori gl' inizii embrionali delle differenze umane, l' intelligenza, la socievolezza, e fino le differenze meno riducibili, fino la facoltà dell'astrazione e la facoltà del linguaggio! Ora l' influenza di una dottrina non è nelle sue idee, ma nella sua tendenza. E non è a meravigliare che oggi nell'uomo si guardi troppo l'animale.

Il fine della vita umana si cerca nel fine della vita animale, conservare e godere la vita. E, poiché mezzo a raggiungere quel fine è la forza nella lotta per l'esistenza, il diritto della forza è consacrato come mezzo legittimo, e la guerra e la conquista della schiavitù e l'oppressione delle razze inferiori sono considerati come frutto di leggi naturali e non generano più nel cuore degli uomini avversione e protesta. E perché la vita è conseguenza fatale dell'organismo, non c' è libertà, non c' è lode e non c' è biasimo. Dottrine simili io le ho viste sempre affacciarsi nei tempi della decadenza, quando perduti tutti i più cari ideali, non rimane nell'uomo se non l'animale. Non senza inquietudine sento oggi ripetere: il fine della vita è godere la vita.

Una tendenza simile si rivela nell'arte. L'uomo v'è rappresentato principalmente nella sua animalità; il sentimento diviene sensazione, la volontà diviene appetito, l'intelligenza un istinto; il turpe perde senso e vergogna come nell'animale; vizio e virtù è quistione di temperamento; il genio è allucinazione vicina alla follia.

Avevamo l'umanismo; oggi abbiamo l'animalismo nella sua esagerazione. È chiaro che in questo nuovo ambiente c'è qualcosa di basso e di corrotto, che vuol essere purificato. E ciò avverrà, ove il nostro spirito sia disposto a guardare l'uomo meno nelle somiglianze già assorbite, e più nelle sue differenze, che gli danno il diritto di dire: — Sono un uomo e non un animale. —

Questo pensiero mi fa pullulare nel capo una nuova materia, che vado elaborando e che contiene il programma e la promessa di una nuova conferenza.

(Dal LV dei *Saggi critici*).

6. *SUI FONDAMENTI ECONOMICI DELL'ARTE*

KARL MARX, dall'*Introduzione alla critica dell'economia politica*

Per l'arte è noto che determinati suoi periodi di fioritura non stanno assolutamente in rapporto con lo sviluppo generale della società, né quindi con la base materiale, con l'ossatura per così dire della sua organizzazione. Per es. i greci paragonati con i moderni o anche con Shakespeare. Per certe forme dell'arte, per es. per l'epica, si riconosce addirittura che esse non possono più prodursi nella loro forma classica, nella forma che fa epoca, quando fa la sua comparsa la produzione artistica come tale; e che, quindi, nella sfera stessa dell'arte, certe sue importanti manifestazioni sono possibili in uno stadio non sviluppato dell'evoluzione artistica. Se questo è vero per il rapporto dei diversi generi artistici nell'ambito dell'arte stessa, sarà tanto meno sorprendente che ciò accada nel rapporto tra l'intero dominio dell'arte e lo sviluppo generale della società. La difficoltà sta solo nella formulazione generale di queste contraddizioni. Non appena vengono specificate, esse sono già chiarite.

Prendiamo ad es., il rapporto dell'arte greca e poi di Shakespeare con l'età presente. È noto che la mitologia greca non fu soltanto l'arsenale, ma anche il terreno nutritivo dell'arte greca. È possibile la concezione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della fantasia greca, e perciò dell'[arte] greca, con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e il

telegrafo? Che ne è di Vulcano a petto di *Roberts e Co.*, di Giove di fronte al parafulmine, di Ermete di fronte al *Crédit mobilier*? Ogni mitologia vince, domina e plasma le forze della natura nell'immaginazione: essa svanisce quindi allorché si giunge al dominio effettivo su quelle forze. Che cosa diventa la Fama di fronte a *Printinghousesquare*? L'arte greca presuppone la mitologia greca, e cioè la natura e le forme sociali stesse già elaborate dalla fantasia popolare in maniera inconsapevolmente artistica. Questo è il suo materiale. Non una qualsiasi mitologia, cioè non una qualsiasi elaborazione inconsapevolmente artistica della natura (ivi compreso ogni elemento oggettivo e quindi anche la società). La mitologia egiziana non avrebbe mai potuto essere il terreno o la matrice dell'arte greca. Ma, in ogni caso, occorreva *una* mitologia. E, quindi, in nessun caso uno sviluppo sociale che escluda ogni rapporto mitologico con la natura, ogni riferimento mitologizzante ad essa; e che quindi richieda da parte dell'artista una fantasia indipendente dalla mitologia.

D'altro lato è possibile Achille con la polvere da sparo e il piombo? O, in generale, l'*Iliade* con il torchio tipografico o addirittura con la macchina a stampa? Con la pressa del tipografo non scompaiono necessariamente il canto, le saghe, la Musa, e quindi le condizioni necessarie della poesia epica?

Ma la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili.

Un uomo non può tornare fanciullo o altrimenti diviene puerile. Ma non si compiace forse dell'ingenuità del fanciullo e non deve egli stesso aspirare a riprodurne a un più alto livello, la verità? Nella natura infantile, il carattere proprio di ogni epoca non rivive forse nella sua verità primordiale? E perché mai la fanciullezza storica dell'umanità, nel momento più bello del suo sviluppo, non dovrebbe esercitare un fascino eterno come stadio che più non ritorna? Vi sono fanciulli rozzi e fanciulli saputi come vecchietti. Molti dei popoli antichi appartengono a questa categoria. I greci erano fanciulli normali. Il fascino che la loro arte esercita su di noi non è in contraddizione con lo stadio sociale poco o nulla evoluto in cui essa maturò. Ne è piuttosto il risultato, inscindibilmente connesso con il fatto che le immature condizioni sociali in cui essa sorse e solo poteva sorgere, non possono mai più ritornare.

(Trad. L. Colletti, ed. Rinascita, Roma 1954, pp. 53-5).

7. *REALISMO POETICO E SOCIALISMO*

FRIEDRICH ENGELS, *Lettera a Margarete Harkness* dell'aprile 1888

Cara miss Harkness,

La ringrazio molto dell' invio, per tramite dei signori Vizetelly, del Suo *City Girl* [*La ragazza di città*]. L' ho letto con il più vivo godimento e la maggior avidità. È realmente, come lo definisce il suo traduttore, il mio amico Eichnoff, una piccola opera d'arte; egli aggiunge, cosa che le farà piacere, che, per questo, la traduzione che ne ha fatto ha dovuto essere quasi letterale perché ogni omissione o tentativo di alterazione poteva soltanto pregiudicare il valore dell'originale.

Ciò che maggiormente mi afferra nella sua narrazione è, oltre alla sua realistica verità, l'arditezza propria dell'autentico artista, che vi trova espressione. E non solo per la maniera in cui Lei tratta l' Esercito della salvezza e cioè il *perché* questo Esercito della salvezza abbia una tale influenza sulle masse popolari, malgrado la boriosa rispettabilità, cosa che, probabilmente per la prima volta si tocca con mano nella Sua narrazione; ma principalmente per la maniera semplice e senza fronzoli in cui Lei fa gravitare tutto il libro sulla vecchia, anzi vecchissima, storia di una fanciulla del proletariato sedotta da un signore della borghesia. Uno scrittore mediocre si sarebbe sentito in obbligo di nascondere sotto un mucchio di circonlocuzioni e di abbellimenti artistici la trama per lui trita e ritrita. Lei ha sentito di potersi assumere di narrare una vecchia storia perché era capace di farne una storia nuova, narrandola con semplicità e fedeltà al vero.

Se ho qualche cosa da criticare si è che forse il racconto non è abbastanza realistico. Realismo significa, secondo il mio modo di vedere, a parte la fedeltà nei particolari, riproduzione fedele di caratteri tipici in circostanze tipiche. Ora, i suoi caratteri sono abbastanza tipici nei limiti della loro descrizione, mentre le circostanze che li attorniano e che li fanno agire probabilmente non lo sono nella stessa misura. Nella *City Girl* la classe operaia figura come una massa passiva, incapace di far da sé e che mai fa un solo tentativo per cercare di fare da sé. Tutti i tentativi di trarla fuori dalla sua apatica miseria vengono dal di fuori, dall'alto. Se questa era una descrizione appropriata verso il 1800 o il 1810, ai tempi di Saint-Simon e di Robert Owen, non può apparire tale nel 1887 ad un uomo che per quasi cinquanta anni ha avuto l'onore di partecipare alla maggior parte delle battaglie del proletariato militante. La ribelle opposizione della classe operaia contro l'ambiente di oppressione che la circonda, i suoi tentativi, convulsi, semicoscienti o coscienti, di riconquistare una posizione degna di esseri umani,

appartengono alla storia e devono perciò pretendere un posto sul piano del realismo.

Sono molto lontano dal vedere un errore nel fatto che Lei non abbia scritto un romanzo schiettamente socialista, un romanzo di tendenza, come noi tedeschi lo chiamiamo per rendere onore alle idee sociali e politiche dell'autore. Non è assolutamente questo il mio parere. Quanto più nascoste rimangono le opinioni dell'autore e tanto meglio è per l'opera d'arte. Il realismo di cui io parlo può manifestarsi anche a dispetto delle idee dell'autore. Mi permetta un esempio: Balzac, che io ritengo un maestro del realismo di gran lunga maggiore di tutti gli Zola del passato, del presente e dell'avvenire, ci dà nella *Comédie humaine* un'eccellente storia realistica della società francese, poiché, sotto forma di una cronaca, egli descrive quasi anno per anno, dal 1816 al 1848, la spinta sempre crescente della borghesia in ascesa contro la società nobiliare che, dopo il 1815, si era ricostituita ed era ritornata ad inalberare, nei limiti delle sue possibilità, il vessillo della *vieille politesse française* [vecchio modo di vita francese]. Egli descrive come gli ultimi avanzi di questa società, per lui esemplare, andavano a poco a poco soggiacendo all'assalto del ricco e volgare villan rifatto o venivano da lui corrotti; come la *grande dame*, la cui infedeltà coniugale era solamente un mezzo di affermarsi perfettamente adeguato al modo con cui si disponeva di lei per il matrimonio, faceva posto alla signora della borghesia che si prendeva un marito per amore della cassaforte o del guardaroba; e intorno a questo quadro centrale raggruppa una storia completa della società francese dalla quale io, perfino nelle particolarità economiche (ad esempio la distruzione della proprietà reale e personale dopo la Rivoluzione francese) ho imparato più che da tutti gli storici, gli economisti, gli statisti di professione di questo periodo messi insieme. Certo Balzac fu un legittimista politicamente; la sua grande opera è una continua elegia sull' inevitabile rovina della buona società; tutte le sue simpatie sono per la classe condannata a tramontare. Ma, non ostante ciò, la sua satira non è mai così pungente, la sua ironia non è mai così amara come quando fa entrare in azione proprio gli uomini e le donne con cui più profondamente simpatizza, e cioè i nobili. E i soli uomini dei quali egli parla sempre con franca ammirazione sono i suoi più recisi avversari politici, gli eroi repubblicani del Cloître Saint Méry, gli uomini che a quell'epoca (dal 1830 al 1836) erano i veri rappresentanti delle masse popolari. Che quindi Balzac sia stato costretto ad agire contro le simpatie di classe e i pregiudizi politici a lui propri, che *abbia visto* la necessità del tramonto dei suoi diletti nobili e li descriva come uomini che non meritavano alcuna sorte migliore; e che *abbia visto* i veri uomini dell'avvenire dove a quell'epoca, solamente, era dato trovarli: tutto questo io considero

come uno dei maggiori trionfi del realismo e come uno dei tratti più grandiosi del vecchio Balzac.

Devo ammettere, a Sua difesa, che in nessun luogo del mondo civile gli operai hanno offerto minore resistenza attiva e più passivamente, più supinamente si sono piegati al destino che nell' East End di Londra. E come posso sapere se Lei non aveva buone ragioni di accontentarsi per questa volta di un quadro dell'aspetto di passività della vita della classe operaia e riservare ad un'altra opera l'aspetto attivo?

(Trad. G. De Caria in MARX e ENGELS, *Sull'arte e la letteratura*, a cura di V. Gerratana, « Universale Economica », Milano 1954, pp. 26-30).

8. *SULLA MORALITÀ SOCIALE DELL'ARTE*

GUSTAVE FLAUBERT, dalle *Lettere*

Per me, sin che da una data frase non mi avranno separato la forma dal contenuto, sosterrò che queste due parole sono vuote di senso. Non ci sono dei pensieri senza belle forme, e viceversa. La Bellezza emana dalla forma nel mondo dell'arte, come dal nostro mondo comune scaturisce la tentazione, l'amore; come non puoi estrarre da un corpo fisico le qualità che lo costituiscono, cioè colore, dimensione, durezza senza ridurlo ad una vuota astrazione e, in breve, senza distruggerlo, così non toglierai la forma dall' idea, poi che l' idea non esiste se non in virtù della sua forma. Supporre un' idea che non abbia forma è impossibile, così come una forma che non esprima un' idea. La critica si fonda su un mucchio di sciocchezze, Si rimprovera a chi scrive in buono stile di trascurare l' idea, lo scopo morale, come se lo scopo del medico non fosse di guarire, lo scopo del pittore di dipingere, lo scopo dell'usignolo di cantare, come se lo scopo dell'Arte non fosse anzitutto il Bello.

Si accusano di sensualismo gli scultori che fanno donne vere con seni che possono portare latte e con bacini che possono concepire, ma se invece facessero delle stoffe riempite di cotone e delle figure piatte come insegne da bottega, li direbbero idealisti, spiritualisti.

Osservazioni di morale e di estetica. Un brav'uomo di quassù, che è stato sindaco per *quarant'anni*, mi diceva che in quel lasso di tempo non aveva visto che *due* condanne per furto nella popolazione, cioè su più di tremila abitanti. Mi pare lampante, i marinai sono d'una pasta diversa da quella degli operai, per che ragione? Credo che la si debba attribuire al *contatto*

del grande; un uomo che ha sempre sott'occhio tanto spazio quanto lo sguardo umano possa seguirne, deve ritrarre da questa comunanza una serenità sdegnosa (vedi lo sperpero che fanno i marinai d'ogni grado, la noncuranza della vita e del denaro); credo che in questo senso bisogni cercare la *moralità dell'arte*. Essa sarà quindi moralizzatrice come la natura per la sua altezza virtuale, ed utile per il sublime che comporta. La vista di un campo di grano allieta il filantropo più della vista dell'oceano; poi ch'egli si convince esser l'agricoltura una spinta verso i buoni costumi. Ma che uomo meschino è il carrettiere accanto al marinaio! L'ideale è come il sole, assorbe tutte le lordure della terra.

Quello che ammiro in Boileau, è quello che ammiro in Hugo, e dove l'uno è stato buono l'altro è ottimo. Esiste *un bello soltanto*, è lo stesso ovunque, ma con aspetti diversi, più o meno colorato dai riflessi che lo dominano. Voltaire e Chateaubriand, ad esempio, sono stati mediocri per le medesime cause, ecc. Tenterò di far vedere perché la critica estetica è rimasta tanto in ritardo sulla critica storica e scientifica; *mancava la base*. La conoscenza che manca a tutti loro è *l'anatomia dello stile*; cioè come si costruisce e in che modo si unisce un periodo; si studia su manichini, su traduzioni secondo i professori, imbecilli incapaci di tenere lo strumento della scienza che insegnano, una penna voglio dire, e la vita manca! l'amore! l'amore, quello che non si può dare, il segreto del buon Dio, l'anima senza di che nulla si capisce...

(Da tre lettere del 1846, 1853, 1854; trad. G. B. Angioletti in G. FLAUBERT, *Corrispondenza*, Lanciano, Carabba, 1931, vol. I, pp. 54, 134; vol. II, p. 9).

9. *LA CRITICA LETTERARIA DEL DECADENTISMO*

CHARLES BAUDELAIRE, *La critica*

Lo spirito del vero critico, come lo spirito del vero poeta, deve essere aperto a tutte le bellezze; colla stessa facilità egli deve godere della grandezza abbagliante di Cesare che trionfa e della grandezza del povero abitante dei sobborghi chino sotto lo sguardo del suo Dio.

***

Ci sono poche occupazioni così interessanti, così attraenti, così piene di sorprese e di rivelazioni per un critico, per un sognatore che ha lo spirito rivolto tanto al generalizzare quanto allo studio dei particolari, e, per dir

meglio ancora, all'idea dell'ordine e della gerarchia universale, come il paragonare le nazioni ed i loro rispettivi prodotti. Quando dico gerarchia non voglio affermare la supremazia della tal nazione sulla tal'altra.

Per quanto ci sieno nella natura delle piante più o meno sante, delle forme più o meno spirituali, degli animali più o meno sacri, e sia legittimo concludere, secondo le istigazioni dell'immensa analogia universale, che certe nazioni — vasti animali di cui l'organismo è adeguato all'ambiente — sieno state preparate e educate dalla Provvidenza ad un fine determinato, fine più o meno elevato, più o meno vicino al cielo — non voglio far altro qui che affermare la loro *eguale* utilità agli occhi di *Colui* che è indefinibile, ed il miracoloso soccorso che esse si prestano nell'armonia dell'universo.

Un lettore, che abbia preso dalla solitudine (molto meglio che dai libri) familiarità con queste vaste contemplazioni, può già indovinare dove io voglio giungere; — e, per tagliar corto alle ambagi e alle esitazioni dello stile con un quesito quasi equivalente a una formula — io domando a ogni uomo di buona fede, dato che abbia un po' pensato e un po' viaggiato, che farebbe, che direbbe un Winckelmann moderno (noi ne siamo pieni, la nazione ne rigurgita, gli oziosi ne smaniano), che direbbe dinanzi a un prodotto cinese, prodotto strano, bizzarro, contorto nella sua forma, intenso per il suo colore, e qualche volta delicato sino allo svenimento? Tuttavia è un campione della bellezza universale; ma bisogna, perché sia compreso, che il critico, lo spettatore operi in se stesso una trasformazione che ha del mistero, e che, per un fenomeno della volontà che agisce sull'immaginazione impari da se stesso a partecipare all'ambiente che ha dato nascita a questa insolita fioritura. Pochi uomini hanno — in modo completo — questa grazia divina del cosmopolitismo, ma tutti possono acquistarla in gradi diversi. I meglio dotati da questo punto di vista sono quei viaggiatori solitari che hanno vissuto per degli anni in fondo ai boschi, in mezzo a praterie vertiginose, senz'altro compagno che il loro fucile, contemplando, anatomizzando, scrivendo. Nessun velo scolastico, nessun paradosso universitario, nessuna utopia pedagogica si sono interposti fra loro e la complessa verità. Essi conoscono il mirabile, immortale, inevitabile rapporto tra la forma e la funzione: non criticano: contemplano e studiano.

Se invece d'un pedagogo prendo un uomo di mondo, un intelligente, e lo trasporto in una lontana contrada, sono sicuro che se lo stupore dello sbarco è grande, se l'adattamento è più o meno lungo, più o meno laborioso, la simpatia sarà prima o poi così viva, così penetrante, che creerà in lui un mondo nuovo d'idee, mondo che farà parte integrante di lui stesso, e che l'accompagnerà — sotto forma di ricordi — fino alla morte. Quelle

forme di fabbricati, che contrariavano dapprima il suo occhio accademico (ogni popolo è accademico giudicando gli altri, ogni popolo è barbaro quando è giudicato), quei vegetali che inquietavano la sua memoria carica di ricordi nativi, quelle donne e quegli uomini i cui muscoli non vibrano secondo l'andatura classica del suo paese, che non hanno il passo cadenzato secondo il solito ritmo, che non proiettano il loro sguardo collo stesso magnetismo, quegli odori che non sono più quelli dello spogliatoio materno, quei fiori misteriosi di cui il colore profondo entra dispoticamente nell'occhio, mentre la loro forma stuzzica lo sguardo, quei frutti dal gusto che inganna e sposta i sensi, e rivela al palato delle idee che appartengono all'odorato, tutto questo mondo d'armonie nuove entrerà pazientemente, come il vapore d'una stufa aromatizzata; tutta questa vitalità sconosciuta sarà aggiunta alla vitalità sua propria; qualche migliaio d' idee e di sensazioni arricchirà il suo dizionario mortale, ed è anche possibile che, oltrepassando la misura e trasformando la giustizia in rivolta, faccia come il Sicambro convertito: bruci quello che aveva adorato e adori quello che aveva bruciato. Che direbbe, che scriverebbe — ripeto — dinanzi a fenomeni insoliti uno di quei moderni *professori-giurati* d'estetica, come li chiama Enrico Heine, questo spirito affascinante, che sarebbe un genio se si volgesse più spesso verso il divino?

L' insensato dottrinario del Bello sragionerebbe senza dubbio; chiuso nell'accecante fortezza del suo sistema, bestemmierebbe la vita e la natura, e il suo fanatismo greco, italiano o parigino lo persuaderebbe a impedire a quel popolo insolente di godere, di sognare, e di pensare con altri procedimenti dai suoi; — scienza scarabocchiata d' inchiostro, gusto bastardo, più barbari dei barbari, che ha dimenticato il colore del cielo, la forma del vegetale; il movimento e l'odore dell'animalità, e di cui le dita increspate, paralizzate dalla penna, non possono più correre con agilità sull' immensa tastiera delle *corrispondenze*!

Ho cercato più d'una volta, come tutti i miei amici, di rinchiudermi in un sistema per predicarvi a mio agio. Ma un sistema è una specie di dannazione che ci spinge a un'abiura perpetua: bisogna sempre inventarne un altro, e questa fatica è un crudele castigo. E sempre il mio sistema era bello, vasto, spazioso, comodo, proprio e liscio soprattutto: almeno mi sembrava tale. E sempre un prodotto spontaneo, inatteso, della vitalità universale veniva a dare una smentita alla mia scienza infantile e vecchiotta, deplorevole figlia dell'utopia. Avevo un bello spostare o estendere il criterio: era sempre in ritardo sull'uomo universale e correva incessantemente dietro il bello multiforme e versicolore, che si muove nelle spirali infinite della vita. Condannato senza tregua all'umiliazione di una nuova conversione, ho preso

una grande decisione: per isfuggire all'orrore di queste apostasie filosofiche, mi sono orgogliosamente rassegnato alla modestia, mi son contentato di sentire, sono ritornato a cercare un asilo nell'impeccabile ingenuità. Ne domando umilmente perdono agli spiriti accademici di ogni genere che abitano i diversi studi della nostra fabbrica artistica: là la mia coscienza filosofica ha trovato il riposo e almeno posso affermare — per quanto un uomo può rispondere delle sue virtù — che il mio spirito gode ora d'una più abbondante imparzialità.

Tutti comprendono senza difficoltà che se gli spiriti destinati ad esprimere il bello si conformassero alle regole dei *professori-giurati*, il bello stesso sparirebbe dalla terra, poiché tutti i tipi, tutte le idee, tutte le sensazioni si confonderebbero in una vasta unità, monotona e impersonale, immensa come la noia e il niente.

La varietà, condizione *sine qua non* della vita, sarebbe cancellata dalla vita. Tant'è vero che c'è nelle produzioni multiple dell'arte qualche cosa di sempre nuovo che sfuggirà eternamente alla regola e alle analisi della scuola! Lo stupore, che è una delle grandi gioie prodotte dall'arte e dalla letteratura, ha bisogno di questa stessa varietà di tipi e di sensazioni. — Il *professore-giurato*, specie di tiranno-mandarino, mi fa sempre l'effetto di un empio che si sostituisce a Dio.

Andrò ancora più lungi — non dispiaccia ai sofisti troppo fieri che hanno preso la loro scienza dai libri — e, per quanto delicata e difficile ad esprimersi sia la mia idea, non dispero di riuscirci. *Il bello è sempre bizzarro.* Non voglio dire che sia volontariamente, freddamente bizzarro, poiché in questo caso sarebbe un mostro uscito dalle rotaie della vita: io dico che contiene sempre un po' di bizzarria, di bizzarria ingenua, non voluta, incosciente, e che è questa bizzarria in modo particolare che lo fa essere «il Bello». È la sua matricola, la sua caratteristica. Rovesciate la proposizione e cercate di concepire un *bello banale*! Ora come questa bizzarria, necessaria, incomprensibile, variata all'infinito, dipendente dagli ambienti, dai climi, dai costumi, dalla razza, dalla religione e dal temperamento dell'artista, potrà mai essere governata, migliorata, raddrizzata, dalle regole utopistiche concepite in un piccolo tempio scientifico qualsiasi del pianeta, senza pericolo di morte per l'arte stessa? Quella dose di bizzarria che costituisce e definisce l'individualità, senza la quale non c'è bellezza, fa nell'arte (che l'esattezza di questo paragone ne faccia perdonare la trivialità!) la parte del gusto o del condimento delle vivande, non differendo queste le une dalle altre, astrazione fatta dalla loro utilità o dalla quantità di sostanza nutritiva che contengono, che per l'*idea* che rivelano al palato.

***

Io credo veramente che la miglior critica sia quella piacevole e poetica; non già quella fredda e algebrica, che col pretesto di spiegar tutto, non ha né odio né amore e si spoglia volontàriamente di ogni specie di individualità, ma — dal momento che un bel quadro non è che la natura riflessa da un artista, — quella che sarà questo quadro riflesso da uno spirito intelligente e sensibile. Così il miglior resoconto di un quadro potrà essere un sonetto o un'elegia. Ma questo genere di critica è destinato alle raccolte di poesia e ai lettori poetici. Quanto alla critica propriamente detta, io spero che i filosofi comprenderanno quello che io dico: per essere giusta, cioè per avere la sua ragion d'essere, la critica dev'essere parziale, appassionata, politica, cioè fatta da un punto di vista esclusivo, ma che apre anche più orizzonti....

Esaltare la linea a detrimento del colore o il colore a spese della linea, è senza dubbio un punto di vista, ma non è né molto largo né molto giusto, e mostra una grande ignoranza dei destini particolari.

Voi ignorate in qual dose la natura ha mischiato in ogni spirito il gusto della linea e il gusto del colore e per quali misteriosi procedimenti essa opera questa fusione, il risultato della quale è un quadro. Così un punto di vista più largo sarà l' individualismo ben inteso: comandare all'artista l' ingenuità e l'espressione sincera del suo temperamento, aiutata da tutti i mezzi che gli fornisce il suo mestiere. Chi non ha temperamento non è degno di far dei quadri e — siccome noi siamo stanchi degli imitatori e soprattutto degli eclettici, — deve entrare come operaio al servizio di un pittore che ha un temperamento.

Una volta guidato da un criterio sicuro — criterio tratto dalla natura — il critico deve compiere il suo dovere con passione, poiché per il fatto di essere critico non si è meno uomo, e la passione ravvicina i temperamenti analoghi e solleva la ragione ad altezze nuove.

Lo Stendhal ha scritto in qualche parte: « La pittura non è che morale costruita ! ». — Intendete questa parola « morale » in un senso più o meno liberale, e si può dire altrettanto di tutte le arti. Siccome esse sono sempre il bello espresso dal sentimento, la passione e il sogno di ognuno, cioè la varietà nell'unità, o le faccie diverse dell'assoluto, — la critica ogni istante viene a contatto con la metafisica.

Avendo ogni secolo, ogni popolo posseduto l'espressione della sua bellezza e della sua morale, — se si vuole intendere per romanticismo l'espressione più recente e più moderna della bellezza, — il grande artista sarà dunque — per il critico ragionevole e appassionato, — quello che unirà

alla condizione domandata sopra, l'ingenuità, — più romanticismo che sarà possibile.

(Da C. Baudelaire, *Pagine sull'arte e la letteratura*, a cura di C. Pellegrini, Lanciano, Carabba, s.d., pp. 49-58).

10. *NATURA E FINI DEL MELODRAMMA*

R. Wagner, *La destinazione dell'opera*

Nel comporre il presente saggio destinato ad una conferenza accademica, l'autore s' imbatté nella difficoltà di doversi diffondere un'altra volta su di un argomento che egli ritiene di aver già trattato parecchi anni or sono esaurientemente in un particolare libro dal titolo « Opera e Dramma ». Se questa volta, nella trattazione necessariamente compendiosa, il pensiero centrale poté essere soltanto abbozzato, colui che da questo scritto si sentisse stimolato ad un più serio interessamento, dovrebbe cercare più particolareggiati chiarimenti sui miei pensieri e giudizi relativi a quest'argomento in quel mio libro scritto prima. Non gli sfuggirebbe allora il fatto che, se per quanto riguarda l'argomento stesso, cioè l' importanza e il carattere che l'autore attribuisce al dramma musicalmente concepito, regna un perfetto accordo fra la più completa trattazione antecedente e la più compendiosa trattazione presente, pure, quest'ultima, sotto più di un aspetto, offre anche punti di vista nuovi, per cui varie cose si presentano in veste diversa; ed in ciò dovrebbe consistere l' interessante di questa nuova trattazione anche per coloro che si sono già impratichiti con la precedente.

In verità m' è stato lasciato tempo sufficiente per continuare a meditare sulle idee da me stesso suscitate; e certo avrei desiderato di esserne distolto, se mi fosse stata facilitata la dimostrazione sul terreno pratico della giustezza delle mie vedute. La realizzazione di alcune esecuzioni teatrali fatte secondo i miei intendimenti non poteva esaurire il problema fintantoché queste non venissero poste del tutto fuori della sfera dell'attuale vita operistica. L'elemento teatrale predominante, con tutte le sue interne ed esterne caratteristiche, antiartistico, antitedesco, moralmente e spiritualmente pernicioso, continua ad addensarsi come nebbia opprimente sul luogo dove forse, con più estenuanti sforzi si è riusciti qualche volta a far vedere il sole. Anche il presente scritto venga accolto, perciò, non come un conato dell'autore di dire cose in sé rilevanti nel campo vero e proprio della teoria, ma come un ultimo tentativo, fatto anche per questa via, di suscitare interesse ed aiuto ai suoi sforzi nel campo della pratica artistica. Allora si comprenderà anche, perché l'autore, mosso da quest'unico intendimento, sia stato spinto ad

avviare il suo tema verso nuovi punti di vista dai quali considerarlo: egli, infatti, deve cercare ogni mezzo per rendere finalmente il problema che lo occupa accessibile a coloro che sono gli unici adatti a prenderlo in seria considerazione. Che finora gli sia stato tanto difficile ottenere questo successo e che egli abbia dovuto vedersi sempre come un solitario monologizzante, abbordato solo dal gracidio delle rane nei pantani della nostra critica teatrale; questa è appunto per lui la prova manifesta della fondamentale corruzione di quella sfera a cui egli è, d'altronde, per il suo problema, intimamente legato; soltanto in essa, infatti, si trovano gli elementi dell'opera d'arte superiore; indirizzare verso di essi gli sguardi di coloro che vivono fuori di questa sfera, potrà essere l'unico successo sinceramente sperato anche del presente scritto.

***

Una ben intenzionata accusa di serii amici del teatro dà all'*opera* la colpa della sua decadenza. L'accusa si basa sull' innegabile diminuzione d' interesse per il dramma recitato e inoltre sull' influsso deteriorante esercitato dall'opera sulle esecuzioni teatrali in genere.

La giustezza di questa accusa appare evidente. Sarebbe soltanto da indagare, come mai fin dagli inizi del teatro moderno si sia sempre lavorato a preparare l'opera e come mai siano state sempre attentamente studiate dagli spiriti più eletti le possibilità di un genere d'arte drammatico che poi, sviluppandosi unilateralmente, ha preso la forma dell'opera attuale. Potremmo, in una tale indagine, arrivare a considerare i nostri maggiori poeti quali precursori, in un certo senso, dell'opera. Ma se quest'affermazione è da sostenersi con grande moderatezza, d'altro lato il successo delle produzioni dei nostri grandi poeti tedeschi per il teatro e il loro influsso sullo spirito delle nostre rappresentazioni drammatiche ci devono condurre a meditare seriamente sul problema, come mai proprio questo influsso, cioè l'azione di quelle grandi opere poetiche sul carattere delle esecuzioni teatrali del *dramma parlato*, qual' è risultato dall' influsso del dramma goethiano e schilleriano sullo stile interpretativo dei nostri attori.

L'effetto di questo influsso lo riconosciamo subito come risultato di un falso rapporto fra la capacità dei nostri attori e il compito loro imposto. Chiarire questo falso rapporto appartiene alla storia dell'arte drammatica tedesca; ciò è stato anche già iniziato in questo campo da pregevoli opere. Noi, da un lato rimandiamo a queste opere, dall'altro ci riserviamo di trattare più avanti il profondo problema estetico che è alla base di questo male. Per ora c' importa anzitutto di constatare come la tendenza idealistica dei nostri poeti abbia dovuto servirsi per la rappresentazione drammatica di

una forma in cui la natura e la cultura dei nostri attori non potevano sostenersi. Erano necessarie rarissime doti geniali, come quelle di una Sofia Schröder, per risolvere integralmente un problema che per i nostri attori, avvezzi soltanto all'elemento naturalistico-borghese della natura tedesca, era posto troppo in alto, per non doverli poi portare, nell'improvviso tentativo di risolverlo, nella più perniciosa confusione. Il malfamato *falso pathos* deve la sua origine e il suo sviluppo a quel suaccennato falso rapporto. Lo aveva preceduto, nei primi tempi dell'arte teatrale tedesca, quel grottesco tono affettato proprio particolarmente ai cosiddetti «commedianti inglesi» che lo adoperavano nelle loro rozze rappresentazioni di grossolane riduzioni di drammi antichi inglesi, anche shakespeariani: tono che troviamo ancora oggi nel decaduto teatro nazionale inglese. Contro questo tono si era ribellato il sano istinto del cosiddetto «verismo naturale», che trovò la sua rispondente espressione nella rappresentazione del «dramma borghese». È da osservare che se perfino Lessing, come anche Goethe nella sua giovinezza furono poeticamente attivi in questo dramma borghese, esso trovò tuttavia sempre il suo alimento principale nelle opere che i migliori attori di quel tempo scrivevano per se stessi. La sfera ristretta e lo scarso valore poetico di questi prodotti incitarono i nostri grandi poeti ad ampliare e ad elevare lo stile drammatico; anche se in esso rimane preponderante la tendenza al «verismo naturale», presto però vi s'impresse la tendenza idealistica, realizzata, quanto all'espressione, dal *pathos poetico*. Chi sia un po' esperto in questo ramo della nostra storia artistica, sa quali impedimenti incontrarono i nostri grandi poeti nella loro fatica per insegnare agli attori il nuovo stile; se essi, anche senza questi impedimenti, avrebbero avuto in seguito felice successo, è tuttavia da mettersi assolutamente in dubbio, dato che, fin da principio, avevano dovuto accontentarsi d'una artificiosa parvenza di questo successo, sviluppatasi, appunto, logicamente con il cosiddetto «falso pathos». Questo rimane, in quanto rispondente al modesto livello d'attitudine dei tedeschi per il dramma, per quanto riguarda il carattere delle esecuzioni teatrali di drammi di tendenza idealistica, l'unico assai discutibile risultato di quell'influsso per altri aspetti così grandioso, dei nostri poeti sul teatro.

L'espressione di quel «falso pathos» divenne a sua volta tendenza nelle concezioni drammatiche dei nostri minori poeti teatrali, il cui contenuto era già a priori nullo come quel pathos stesso; ci basti ricordare le produzioni di un Müllner Houwald e della schiera che loro successe fino ai nostri giorni, di scrittori teatrali affini, dediti al patetico. Quale unica reazione contraria si potrebbe considerare il sempre coltivato dramma borghese dei nostri giorni, se il «dramma ad effetto» francese non fosse riuscito, col suo prepotente influsso, a determinare e a dominare ogni cosa in questo campo anche presso

di noi. Con ciò è stata completamente intorbidata ogni pur riconoscibile purezza dei tipi del nostro teatro; e ciò che ci è rimasto per la nostra arte scenica, anche dei drammi di Goethe e di Schiller, è l'ormai svelato mistero dell'uso del « falso pathos », l' *effetto*.

Dal momento che oggidì tutto ciò che si scrive per il teatro e che si recita sul teatro è ispirato da quest'unica tendenza all' « effetto » (sì che tutto ciò che non riveli questa tendenza, non è affatto preso in considerazione), non ci possiamo meravigliare, se la vediamo applicata integralmente nelle esecuzioni delle opere teatrali di Goethe e di Schiller; poiché, in un certo senso, è insito qui il modello, nato da un equivoco, per questa tendenza. Il bisogno di « pathos poetico » ispirò ai nostri poeti una *dizione poetico-retorica*, che reagisce con piena consapevolezza sul sentimento, la quale, poiché l' intenzione idealistica non poteva venire né compresa né eseguita dai nostri impoetici attori, condusse a quella recitazione, insulsa in sé, ma di melodrammatica efficacia, la cui tendenza pratica era appunto quest'effetto, cioè lo stordimento dei sensi dello spettatore, comprovabile dall' « applauso » scrosciante. L' « applauso » e la « tirata d'uscita », destinata a provocarlo irremissibilmente, divennero l'anima d'ogni tendenza del teatro moderno: non si contarono più, nelle parti dei nostri attori classici, le « uscite brillanti », e dal loro numero venne misurato il valore di quelle parti, proprio come in un'opera italiana; e certo non si può rimproverare ai nostri sacerdoti di Talia e di Melpomene, se essi, nella loro fame di applausi, guardano all'opera con invidia e dispetto, all'opera in cui queste « uscite » si trovano in numero di gran lunga maggiore e gli uragani d'applausi sono assicurati con sicurezza assai più grande che nei più efficaci drammi recitati. Poiché inoltre i nostri poeti teatrali vivono a loro volta sull'effetto delle parti dei nostri attori, l'operista, il quale ottiene tutto ciò molto facilmente con un semplice ben piazzato acuto alla chiusa di una qualsiasi frase cantata, deve essere per loro un odiatissimo rivale.

Questo e non altro è il movente esteriore e il carattere, quali si rivelano all' indagine, dell'accusa da cui prendemmo le mosse. Ho già accennato di passaggio con sufficiente chiarezza, come io sia ben lungi dal credere di avere con ciò indicato anche il motivo più profondo di quest'accusa. Se lo vogliamo comprendere con maggiore penetrazione, la cosa più consigliabile mi sembra di arrivare alla scoperta dell' intimo nocciolo di quest'accusa attraverso l'esatta considerazione delle sue caratteristiche esteriori, quali appunto si palesano ad ogni esperienza. Perciò fissiamo per ora questo concetto: che nel carattere di ogni esecuzione teatrale è insita una tendenza che nella sua peggiore conseguenza si rivela come un mirare al cosidetto *effetto* e che, non meno propria del dramma recitato, pure si soddisfa nel modo più completo

nell'opera. In fondo all'accusa contro l'opera da parte del dramma recitato sta, nei suoi motivi più volgari, appunto la rabbia per la maggiore ricchezza di quella in mezzi che suscitano l'effetto; invece una ben maggiore parvenza di fondatezza acquista il serio cruccio dell'attore il quale controbilancia la evidente leggerezza e frivolezza di questi mezzi d'effetto col pur gravoso sforzo con cui egli deve provvedere a rappresentare i caratteri con una certa giustezza. Il dramma recitato può infatti pur sempre vantarsi, anche dal solo punto di vista dell'effetto esteriore sul pubblico, che in esso l'azione rappresenta e le situazioni che la compongono e i motivi che la chiariscono, devono riuscire intelligibili, per incatenare l'interesse dello spettatore; e che un dramma, fatto di soli brani declamatori ad effetto, senza un'azione che lo sostenga, che chiaramente vi si esprima e che con ciò determini l'interesse, appartiene in questo campo ancora al regno dell'assurdo. Invece deve essere messo a carico dell'opera il fatto che qui una semplice infilata di effetti miranti ad eccitare un'emotività puramente sensuale, purché nel loro susseguirsi venga offerta una piacevole alternativa di contrasti, basta assolutamente per illudere sull'assenza di una qualsiasi azione intelligibile logica. È chiaro che in fondo a questo punto di accusa sta un motivo molto serio. Tuttavia, volendo ulteriormente approfondirlo, sorgerebbero anche qui dei dubbi. Che il cosiddetto testo di un'opera debba essere interessante, lo hanno sentito così chiaramente i compositori di ogni tempo e specialmente del nostro, che uno dei loro più seri sforzi fu sempre diretto ad ottenere un buon «libretto». Un'azione che con le sue qualità affascinasse o addirittura eccitasse lo spettatore, è stata sempre, e specie nel nostro tempo, alla base di un'opera destinata a raggiungere forti effetti; cosicché sarebbe difficile il negare del tutto la tendenza drammatica al canovaccio di un testo d'opera. Che in questo senso non siano affatto mancate le aspirazioni elevate, lo riconosciamo dal fatto che non c'è quasi dramma di Shakespeare, e presto non ce ne sarà uno di Schiller o di Goethe, che non sia sembrato, appunto, adatto ad essere ridotto ad opera. Proprio questo abuso poté a buon diritto crucciare a lor volta i nostri attori e poeti teatrali. Potevano bene esclamare: «A che dobbiamo ancora affaticarci seriamente a risolvere in modo esatto veri problemi drammatici, se il pubblico ci abbandona per accalcarsi là, dove questi stessi problemi, nella loro più frivola deformazione, vengono impiegati solo ad accrescere i più volgari effetti?» Certo a loro si potrebbe qui replicare, come mai sarebbe stato possibile di presentare al pubblico tedesco l'opera *Faust* del signor Gounod, se il nostro teatro di prosa fosse riuscito a fargli veramente intendere il *Faust* di Goethe! Evidentemente, il pubblico trascura le assurde fatiche con cui i nostri attori tentano di dare una certa realizzazione scenica al monologo

del nostro Faust, e si volge all'aria del signor Gounod, col tema delle gioie della giovinezza, e l'applaude, perché là non si era realizzato nulla di buono.

Nessun altro esempio fa vedere in modo più chiaro e più triste, a che punto siamo arrivati col nostro teatro. Tuttavia neppur ora ci potrà sembrare perfettamente esatto il dare la colpa di questa innegabile decadenza esclusivamente al fiorire dell'opera. Piuttosto, questo fiorire potrebbe, in realtà, rivelarci a sua volta la debolezza del nostro teatro di prosa e la sua incapacità di rispondere, entro il limite dei suoi mezzi espressivi, all'idealità del dramma in senso assoluto.

Proprio qui, dove il più alto ideale si tocca con la più grande trivializzazione del medesimo, come nell'esempio ora citato, l'esperienza deve atterrirci e imporci un profondo sguardo nella natura del presente problema. Noi potremmo ancora esimerci da ciò se, ammettendo solo una grande immoralità del gusto artistico pubblico, volessimo indagare i motivi nel campo più vasto della nostra vita pubblica. Ma poiché proprio per noi che, partendo appunto da questo punto di vista, giungemmo a quella terrificante esperienza, non può essere possibile di arrivare attraverso la via più lunga di una supposta rigenerazione del nostro spirito pubblico all'ipotesi di un felice influsso che agisca da questo lato sul nostro gusto artistico, ci sembra invece consigliabile il tentativo di giungere per la via diretta dell'indagine del problema prettamente estetico ad una soluzione che forse ci potrebbe anche condurre ad ammettere ottimisticamente la possibilità di un influsso, partente da questa opposta parte, sullo spirito pubblico in generale.

Per pronunciarci subito esattamente in favore di questo scopo, enunciamo una tesi che sarà nostra cura di sviluppare. Questa:

Ammettiamo che l'opera abbia reso palese la decadenza del teatro; anche se deve apparire cosa dubbia che l'opera abbia causato questa decadenza, pure, dato il suo attuale predominio, si deve chiaramente riconoscere che essa sola può essese destinata a sollevare il nostro teatro; che questo risollevamento, però, le può veramente riuscire soltanto se condurrà il nostro teatro al raggiungimento di quegli scopi ai quali tendono le sue ideali tendenze; le quali sono in esso così intimamente connaturate, che il teatro tedesco, appunto per l'inadeguato e insufficiente sviluppo di esse, intristì assai peggio del teatro francese che non possedeva quelle tendenze ideali e che perciò poté in una sfera più limitata facilmente svilupparsi ad una reale correttezza.

Una storia intelligentemente seguita del «pathos» teatrale ci renderebbe evidente, a che cosa si sia sempre mirato nella corrente idealistica del dramma moderno. Qui sarebbe istruttivo l'osservare, come gli italiani, i quali furono i primi ad andare alla scuola dell'antichità classica per tutte le loro tendenze

artistiche, abbiano lasciato quasi da parte il dramma recitato ed abbiano subito tentato di ricostruire il dramma antico nel campo della lirica musicale e per questa via, con un deviamento sempre più unilaterale, abbiano prodotto l'opera. Mentre ciò avveniva in Italia, grazie all'influsso predominante dell'anima artistica finemente educata del ceto più elevato della nazione, presso gli spagnoli e gli inglesi si sviluppò dall'autentico spirito popolare il dramma recitato moderno, dopo che la corrente classicheggiante dei poeti dotti si era dimostrata incapace di un influsso vitale sulla nazione. Solo partendo dal fondamento di questa sfera realistica, in cui Lope de Vega aveva mostrato la sua esuberante produttività, Calderón, in Spagna, portò il dramma verso quella tendenza idealizzante per cui egli s'incontrò con gli italiani, in modo che noi a molti dei suoi drammi dobbiamo attribuire già un carattere operistico. Forse anche il dramma inglese non sarebbe rimasto lontano da una simile tendenza, se l'inconcepibile genio di uno Shakespeare non fosse riuscito ad evocare sul piano stesso del dramma popolare realistico le più sublimi figure della storia e della leggenda con una tale verità, che esse si sottrassero ad ogni misurazione fatta fin allora col metro desunto dalla forma classica fraintesa. Lo stupore per l'inconcepibilità e l'unicità di Shakespeare contribuì forse non meno che il riconoscimento della vera importanza della classicità e delle sue forme a determinare i nostri grandi poeti nelle loro creazioni drammatiche. Anche le eccellenti risorse dell'opera furono oggetto della loro meditazione, ma infine anche questo dovette riuscir loro inconcepibile: come realizzare quest'opera dal loro punto di vista. Schiller, malgrado la trascinante impressione che l'*Ifigenia in Tauride* di Gluck fece su di lui, non poté tuttavia sentirsi determinato ad occuparsi dell'opera; e che tutto ciò debba essere riservato al genio musicale soltanto, sembra che Goethe l'abbia intuito, quando alla notizia della morte di Mozart ritenne di dover considerare estinte le straordinarie speranze per il dramma concepito musicalmente, che il *Don Giovanni* gli aveva dischiuse.

Questa posizione di Goethe e di Schiller ci concede di gettare un profondo sguardo nella natura del *poeta*, come tale. Se a loro, da un lato, dovette sembrare incomprensibile Shakespeare e il suo procedimento e se, dall'altro, essi dovettero lasciare al solo musicista, con non minore incomprensione del suo procedimento, il compito, risolubile solo da lui, di animare idealisticamente le figure del dramma, ci si può ora domandare, come essi si siano comportati in quanto poeti di fronte al vero dramma e se abbiano potuto sentirsi, in quanto meri poeti, assolutamente adatti e destinati al dramma. Un dubbio sembra che con forza crescente sia penetrato in questi uomini così profondamente sinceri; e già dalla mutevole forma dei loro abbozzi si può riconoscere come essi si siano sentiti quasi condannati ad un

perenne tentare. Se noi proviamo ora ad immergerci nella natura di questo dubbio, arriveremo a riconoscere l' inadeguatezza della poesia che, considerata in sé, è soltanto un'astrazione e appena col materiale delle sue forme diventa una concretezza. Se né l'artista figurativo né il musicista sono pensabili senza poesia, ci si domanda ora, in che modo ciò che in costoro produce, in quanto forza latente, l'opera d'arte, possa nel puro poeta portare allo stesso risultato in quanto consapevole impulso creativo.

Senza volere indagare più profondamente il mistero qui accennato, dobbiamo però ricordarci di ciò che distingue il poeta culturale moderno dal poeta ingenuo dell'antichità. Quest'ultimo era anzitutto un creatore di miti, poi narratore di essi nell'epos recitato, e infine il loro diretto interprete nel dramma vivente. Della forma di questo triplice poeta s' impadronì per primo Platone per le sue scene dialogiche così drammaticamente animate e così ricche di creazioni mitiche, le quali potrebbero essere considerate come il vero punto di partenza e, specialmente nello stupendo *Simposio* del filosofo-poeta, il modello non più raggiunto della vera e propria poesia letteraria, sempre incline alla didascalica. Qui le forme della poesia ingenua sono usate ormai solo per rendere accessibili delle tesi filosofiche in un senso astrattamente popolare; e l'effetto consapevole della *tendenza* subentra al posto dell'effetto prodotto dall' immagine viva direttamente contemplata. Applicare la « tendenza » anche alla rappresentazione viva del dramma dovette sembrare ai nostri grandi poeti culturali la via più feconda per nobilitare il preesistente dramma popolare; ed a ciò essi poterono essere indotti, osservando alcune particolari qualità del dramma antico. Questo era arrivato alla sua individualità tragica da un compromesso fra l'elemento apollineo e il dionisiaco; sul fondamento di una musica divenuta ora per noi quasi incomprensibile, l'antico inno sacerdotale ellenico, di natura didattica, si era unito col nuovo ditirambo dionisiaco, realizzando quell'effetto trascinante ch' è così incomparabilmente proprio alla tragedia dei Greci. Poiché, appunto, furono i concomitanti elementi apollinei che procurarono in tutti i tempi alla tragedia greca, in quanto monumento letterario, una particolare considerazione anche da parte dei filosofi e dei moralisti, ciò poté molto spiegabilmente indurre i nostri poeti moderni, i quali avevano innanzi dei prodotti che all'apparenza erano meramente letterari, alla falsa opinione, che in quella tendenza didattica fosse da trovare la vera dignità del dramma classico e che perciò si potesse innalzare il dramma a significato ideale, solo imprimendo quella tendenza nell'esistente dramma popolare. Lo spirito autenticamente artistico ch'era in loro, li preservò dal sacrificare alla nuda tendenza il dramma vitale; ma ciò che doveva spiritualizzarlo, sollevarlo, per dir così, sul coturno dell' idealità, non poteva essere che la tendenza

concepita a priori in modo elevato, e ciò tanto più, in quanto il materiale che era unicamente a loro disposizione, lo strumento dell'intelligibilità dei concetti, il linguaggio verbale, poteva far apparire pensabile, o addirittura consigliabile, soltanto in questo senso una nobilitazione e sublimazione dell'espressione. Solo la *sentenza* poeticamente plasmata poteva rispondere alla superiore *tendenza*; e l'effetto in questo senso sulla percettibilità dei sensi, che il dramma comunque eccitava, doveva venir affidato alla cosiddetta *dizione poetica*. Ed è questa, appunto, che nella rappresentazione dei loro drammi portò a quel « falso pathos », il quale riconosciuto dai nostri grandi poeti, dovette certo lasciarli in un meditante dubbio, tanto più che, d'altra parte, si sentivano così pienamente presi dall'effetto dell'*Ifigenia* di Gluck e del *Don Giovanni* di Mozart.

Ciò che qui soprattutto li colpiva era il fatto che essi, per effetto della musica, vedevano il dramma sollevarsi immediatamente nella sfera della idealità, da cui anche il più semplice tratto dell'azione veniva loro incontro in una luce trasfigurata e affetti e motivi, fusi in un'unica, immediata espressione, parlavano a loro con la più sublime commozione. Qui tace ogni bisogno di capire una tendenza. L'idea stessa si realizzava innanzi a loro quale voce insopprimibile del sentimento partecipe. « Erra l'uomo, finché tende all'alto », oppure « La vita non è il massimo dei beni », non c'era più bisogno di esprimer ciò con parole, poiché anche il più intimo segreto della più saggia sentenza si manifestava a loro, svelato nella precisa figurazione melodica. Se la sentenza diceva: « ciò significa », la melodia diceva a sua volta: « questo è ! ». Qui il più alto pathos era diventato la pura anima del dramma; come da una beata visione ci veniva incontro l'immagine della vita con simpatica verità.

Ma questo genere d'arte, come doveva sembrare enigmatico ai nostri poeti ! Dov'era trovabile in esso il poeta ? Certo non là dove risiedeva la loro forza particolare: nel pensiero e nella dizione poetica: da questo punto di vista quei libretti erano addirittura nulli. Se dunque non si poteva parlare di un poeta, sembrava che al musicista appartenesse unicamente quel genere d'arte. Ma misurandolo secondo la loro misura, in quanto artista, era poi difficile riconoscergli un'importanza che stesse in rapporto con l'immenso effetto che da lui emanava. La musica essi la vedevano come un'arte assolutamente irrazionale, una cosa metà selvaggia e metà bambinesca, che non aveva nulla a che fare con la vera cultura artistica. Inoltre, nell'opera un così meschino inconseguente edificio formale, privo di ogni chiaro senso architettonico, le cui singole parti, capricciosamente messe insieme, potevano pretendere a tutto, fuorché alla coerenza di un piano drammatico ! Se era poi il soggetto drammatico che, come appunto nell'*Ifigenia* di

Gluck aveva armonizzato quella sparsa confusione di forme in un tutto così commovente, ci si domandava, chi mai vorrebbe mettersi al posto di quel librettista e scrivere, sia pure per un Gluck, il testo stranamente misero delle sue arie, non volendo immediatamente annullarsi in quanto «poeta».

L'inconcepibile era quell'effetto di somma idealità di cui non si potevano trovare i fattori artistici in analogia con ogni altra arte. Questa incocepibilità aumentava ancora, quando poi ci si scostava da quest'opera di Gluck ch'era così profondamente idealizzata dal suo argomento di nobilissima tragicità, però bell'e pronto dall'arte classica, e si era poi costretti a riconoscere all'opera, anche nelle sue realizzazioni più assurde e scipite, in certe circostanze, un incomparabile effetto nello stesso significato più ideale. E queste circostanze subentravano subito, non appena un gran talento drammatico s'impossessasse d'una parte in una di tali opere. Ricordiamo qui, per esempio, l'interpretazione, che ancora molti di noi non dimenticano offertaci dalla Schröder-Devrient, della parte di Roméo nell'opera belliniana. Ogni sensibilità musicale doveva rifiutarsi di riconoscere un qualsiasi valore artistico a quella musica povera e vuota, che rivestiva poi un libretto di grottesca miseria; e tuttavia domandiamo a chiunque vi abbia allora assistito, quale impressione gli abbia fatto il Romeo della Schröder-Devrient in confronto, per esempio, al Romeo anche del nostro migliore attore nello stesso dramma del gran Britanno! Bisogna però aggiungere, che l'effetto non dipendeva affatto dal virtuosismo canoro, come nei successi abituali delle nostre tipiche cantanti d'opera; il virtuosismo, nella Schröder, era scarso e non sostenuto da imponenti mezzi vocali; l'effetto dipendeva esclusivamente dall'interpretazione drammatica che, però, anche alla stessa Schröder-Devrient non sarebbe mai riuscita tale, nemmeno nel più eccellente dramma recitato, e che dunque poteva effettuarsi soltanto nell'elemento della musica che, anche in questa poverissima tra le sue forme, agiva da trasfigurazione ideale.

Ora, proprio un'esperienza come questa or ora menzionata dovrebbe condurci sulla retta via per arrivare ad un criterio di giudizio e trovare il vero fattore nella creazione dell'opera d'arte drammatica. Poiché la partecipazione del poeta era così piccola, Goethe ritenne di dover attribuire l'originalità dell'opera musicale esclusivamente al musicista. Fino a che punto ciò sia vero, ci riuscirà chiaro, quando avremo esaminato più da vicino il secondo oggetto d'incomprensione, nel campo del dramma, da parte dei nostri grandi poeti, cioè la singolarità di Shakespeare e del suo procedimento artistico.

Ai rappresentanti della civiltà moderna, ai francesi, Shakespeare appare, in sostanza, ancora oggi come una mostruosità. Anche i tedeschi, fino ai

tempi più recenti, lo hanno fatto oggetto di sempre rinnovate indagini, il cui risultato si è mostrato tuttora così poco definitivo, che le più disparate opinioni e tesi continuano a farsi valere. Così a questo enigmatico drammaturgo, che un tempo poté essere considerato come un irresponsabile genio selvaggio, privo d'ogni educazione artistica, è stata recentemente attribuita la tendenza riflessa del poeta moralista. Goethe, che ancora nel *Wilhelm Meister* lo presenta quale « eccellente scrittore », trovò infine nel suo giudizio che si faceva sempre più cauto, un punto di appoggio in ciò, che egli non cercò più la tendenza ideale nella personalità del poeta ma in quella dei personaggi da lui presentati innanzi a noi come caratteri in azione immediata. Ma quanto più da vicino si scrutavano queste figure, tanto più enigmaticamente si occultava allo sguardo indagatore il procedimento dell'artista: se vi si poteva distintamente abbracciare il vasto piano di un dramma e facilmente riconoscer un'azione del coerente svolgimento, quale per lo più si trovava già nell'argomento scelto, tuttavia le mirabili « estemporaneità », nell'esecuzione del piano e nell'atteggiarsi dei personaggi, non si potevano comprendere secondo lo schema di un ordinamento artistico e di una meditata stesura. Vi si notava una drasticità individualistica che spesso appariva come un inspiegabile capriccio; il suo vero senso ci sembrava chiaro, solo quando chiudevamo il libro e vedevamo vivere e muoversi il dramma innanzi a noi e ci stava allora innanzi l' immagine della vita, vista allo specchio con irresistibile verità, che ci riempiva di sublime terrore, come un'apparizione di spiriti. Ma come assegnare a questo magico spettacolo il carattere di « opera d'arte » ? L'autore di questi drammi era un « poeta » ?

Il poco che noi sappiamo della sua vita ce lo dice con ingenua franchezza: egli era un attore e un impresario e allestiva e scriveva per sé e per la sua compagnia quei drammi, innanzi ai quali stanno ora stupiti e in un imbarazzo davvero commovente i nostri maggiori poeti, e che, per la maggior parte, essi non avrebbero potuto neppure conoscere, se i minuscoli libri per il suggeritore del teatro del Globo non fossero stati tempestivamente sottratti alla rovina mercé la stampa. Lope de Vega, l'uomo poco meno miracoloso, scrisse i suoi lavori dall'oggi al domani, in immediato contatto col teatro e coi suoi attori; unico vitalmente produttivo, accanto a Corneille e Racine, i poeti della *façon*, sta l'attore Molière; e dentro alla sua sublime opera d'arte stava Eschilo, quale guida del coro tragico. Non il poeta, ma il *drammaturgo* è da studiare, se si vuole spiegare la natura del dramma; ora questi non è più vicino al poeta vero e proprio che allo stesso *mimo* dalla cui intima natura egli deve nascere, se vuole, quale poeta, « mostrare alla natura il suo specchio ».

La natura dell'arte drammatica fa perciò, di fronte al metodo poetico,

la prima giustificatissima impressione, di essere interamente irrazionale: non è afferrabile se non con un completo capovolgimento della mentalità dell'osservatore. In che debba consistere questo capovolgimento, non dovrebbe riuscirci difficile a definire, se richiamiamo l'attenzione sul procedimento naturale che è agli inizi di ogni arte: sull'*improvvisazione*. Il poeta che traccia al mimo improvvisatore un piano dell'azione da rappresentare, sta di fronte a costui press'a poco come l'autore di un libretto d'opera di fronte al musicista; il suo lavoro non può ancora pretendere a valore d'arte; questo valore il poeta potrà raggiungerlo pienamente, quando farà suo proprio lo spirito improvvisatorio del mimo e svolgerà il suo piano interamente nello spirito di quest'improvvisazione, cosicché il mimo con le sue caratteristiche integrali entrerà nel mondo della superiore intelligenza del poeta. Certo con ciò avviene un radicale mutamento dell'opera d'arte poetica stessa; e questo potremmo press'a poco caratterizzarlo rappresentandoci l'eventualità di una improvvisazione che un grande musicista metta in carta. Abbiamo ottime testimonianze dell'impressione incomparabile che Beethoven procurava agli amici col suo prolungato improvvisare al pianoforte. Il rimpianto, che proprio queste invenzioni non siano state fissate sulla carta, noi, anche rispetto alle maggiori opere del Maestro, non lo dobbiamo ritenere esagerato, tanto più se pensiamo che, come c'insegna l'esperienza, anche i musicisti meno dotati, le cui composizioni scritte con la penna riuscirono rigide e impacciate, invece, nel libero improvvisare, seppero farci stupire con una sorprendente, spesso fertilissima, fantasia. Comunque, noi crediamo di facilitare veramente la soluzione di un problema difficilissimo, se definiamo il dramma shakespeariano: *un' improvvisazione mimica fissata, di sommo valore poetico*. Questa interpretazione, infatti, ci chiarisce subito tutte quelle apparentemente strane estemporaneità nei gesti e nei discorsi dei personaggi, i quali sono compenetrati da quest'unica funzione, di essere, in ogni momento, soltanto quelli che devono essere, e ai quali non potrà mai adattarsi un discorso che stia al di fuori di questa loro, quasi magicamente infusa, natura; tanto che, a pensarci su, ci apparirebbe addirittura ridicolo, se improvvisamente una di queste figure potesse darsi a riconoscere come il poeta. Questi tace, ed è appunto un enigma per noi, come Shakespeare. Ma la sua opera è l'unico vero dramma, e quale importanza abbia poi come opera d'arte, lo si vede dal fatto che noi siamo costretti a riconoscere nel suo autore il più profondo poeta di tutti i tempi.

Di questo dramma, che offre tanta copia di suggestioni alla nostra riflessione, facciamo risaltare anzitutto quelle caratteristiche che servono meglio alla nostra indagine. In primo luogo questa: astraendo da ogni altro suo pregio, questo dramma appartiene alla specie degli autentici efficaci

lavori teatrali, quali sono stati apprestati in ogni tempo da autori di professione, provenienti dal teatro o intimamente vicini ad esso; di quelli che, per esempio, hanno arricchito di anno in anno le scene popolari francesi. La differenza è qui esclusivamente nel *valore poetico* delle opere, a parità di origine e di natura drammatica. Questo valore sembra, a primo sguardo, che sia determinato dalla grandezza e dall' importanza dell'argomento. Mentre non solo ai francesi, ma anche ai tedeschi, teatralmente tanto meno dotati, riusciva di rappresentare sulla scena con sorprendente verità i casi della vita moderna, nello stretto ambito borghese, questa forza riproduttiva veniva loro a mancare a misura che dovevano essere rappresentati sulla scena i casi di una vita più elevata e infine i destini, sublimemente lontani dall'occhio quotidiano, degli eroi della storia e i loro miti. Qui, appunto, doveva impadronirsi dell' inadeguata improvvisazione mimica l'autentico poeta, cioè l' inventore e creatore dei miti, e il suo genio, particolarmente a ciò adatto, doveva manifestarsi in questo, ch'egli sollevava lo stile dell' improvvisazione mimica all'altezza della sua intenzione poetica. Come sia potuto riuscire a Shakespeare, di sollevare anche i suoi attori a questa altezza, resta per noi un altro enigma; certo è soltanto, che le capacità dei nostri attori falliscono subito di fronte ai compiti posti da Shakespeare. Si potrebbe supporre che quella, come l'abbiamo chiamata più sopra, grottesca affettazione, propria degli attori inglesi d'oggi, sia il residuo di un'antica capacità, la quale, provenendo innegabilmente da una caratteristica naturale di tutta la nazione, abbia prodotto una volta, ai tempi migliori della vita popolare inglese, e mercé il trascinante esempio del mimo-poeta stesso, un così straordinario splendore dell' interpretazione teatrale, che le concezioni di Shakespeare potevano fondersi interamente con essa. Ma forse, a spiegare quest'enigma, se non vogliamo ammettere un miracolo così eccezionale, possiamo riferirci al destino del grande Sebastiano Bach, le cui complesse ed ardue composizioni corali rimasteci portano in primo luogo a supporre che il Maestro dovesse avere a disposizione, per la loro esecuzione, delle straordinarie forze canore, mentre invece conosciamo da irrefutabili documenti i suoi lamenti sulle condizioni, spesso assai pietose, del suo coro di ragazzi. Certo è che Shakespeare molto per tempo si ritrasse dalla sua pratica teatrale: ciò che noi possiamo spiegare benissimo con l'enorme stanchezza che gli costavano le prove dei suoi drammi e con la situazione disperata del genio che emerge ben oltre la realtà « possibile ». Ma la natura complessiva di questo genio noi ce la possiamo, d'altronde, spiegare solo in relazione a questa « possibilità » stessa, ch'era insita certamente nella natura del mimo e che perciò era a buon diritto presupposta dal genio. E noi, abbracciando in una grande sintesi le tendenze culturali del genio

dell'umanità, possiamo considerare, in un certo senso, come il retaggio lasciato ai successori di Shakespeare dal maggiore dei drammaturghi, quello di realizzare veramente quella suprema possibilità con l'educazione delle qualità dell'arte mimica.

Seguire questo retaggio sembra sia stata l' intima vocazione dei nostri grandi poeti tedeschi. Convinti, come dovevano essere, dell'assoluta inimitabilità di Shakespeare, essi, per dar forma alle loro concezioni poetiche, furono spinti da un impulso che noi possiamo bene intendere, se teniamo presente questa loro convinzione. La ricerca della forma ideale del supremo genere d'arte, del dramma, li doveva necessariamente allontanare da Shakespeare e guidarli ad un nuovo e sempre più intenso studio della tragedia classica. In quale unico senso essi pensassero di trarre vantaggio da questi studii, l'abbiamo già prima lumeggiato; tanto che poi li abbiamo visti scostarsi da questa dubbia via, in preda a quella nuova e inesplicabile impressione che producevano su di loro le più nobili forme di quel genere artistico, anch'esso così problematico, ch'era l'opera.

Qui due cose erano soprattutto degne di nota, cioè: che la musica elevata d'un grande maestro infondeva anche nelle interpretazioni di esecutori drammatici scarsamente dotati un fascino ideale ch'era invece negato anche ai mimi più eccellenti nel dramma recitato; d'altra parte, che un vero talento drammatico riusciva a nobilitare anche una musica del tutto priva di valore, tanto che noi ci sentiamo commossi da un' interpretazione che allo stesso talento non può riuscire nel dramma recitato. Che questo fenomeno dovesse venire spiegato soltanto con la potenza della *musica*, era inevitabile. Ma ciò poteva valere soltanto per la musica in generale; rimaneva tuttavia inconcepibile, come si potesse realizzare la meschina architettura delle sue forme, senza una subordinazione della peggiore specie da parte del poeta drammatico.

Abbiamo citato l'esempio di Shakespeare per penetrare così nella natura e particolarmente nel procedimento del vero drammaturgo. Per quanto il più ci sia rimasto di necessità misterioso, pure vedemmo, che fu con l'arte mimica che il poeta si era interamente identificato. Concludiamo perciò, che quest'arte mimica è, per così dire, la rugiada vitale in cui bisogna immergere l' intenzione poetica, perché si trasformi, come per una metamorfosi magica, nello specchio della vita. Se ora ogni azione, anche il fatto più volgare della vita, riprodotto quale gioco mimico, si mostra a noi nella luce trasfigurata e con l'effetto oggettivo d'un' immagine riflessa nello specchio (e ciò vediamo non solo in Shakespeare ma in ogni autentico scrittore di teatro), noi, in base alle nostre ultime osservazioni, dobbiamo anche constatare, che quest' immagine rispecchiata ci si mostra a sua volta nella più pura trasfigurazione ideale, non appena venga immersa nel fonte magico

della musica; allora essa ci appare esclusivamente quale pura forma, libera da ogni realistica materialità.

Perciò bisognerebbe ora esaminare non più la *forma* della musica, ma le *sue forme* nel loro sviluppo storico, qualora si voglia arrivare ad una conclusione su quella suprema possibilità nello sviluppo delle tendenze del genere artistico mimico-drammatico, che agli occhi dei cercanti e sperimentanti alitava come un muto enigma, mentre, dall'altra parte, si faceva sentire con clamorosa evidenza.

Per forma della musica dobbiamo intendere indubbiamente la *melodia*. Il suo particolare sviluppo riempie la storia della nostra musica; la sua necessità determinò la trasformazione del dramma lirico tentato dagli italiani in « opera ». La tragedia greca, che si voleva anzitutto imitare, sembrava, al primo sguardo, scomporsi in due parti principali: nel canto corale e nella recitazione drammatica che periodicamente si elevava a melopea. Il vero e proprio « dramma » era affidato, così al recitativo, la cui opprimente monotonia doveva venir rotta infine dalla scoperta, accademicamente approvata, dell' « aria ». Solo con l'aria la musica giunse alla sua forma indipendente di melodia; ed essa perciò ottenne giustamente una tale preminenza sulle altre forme del dramma musicale, che questo stesso infine servì solo da pretesto, decaduto ad arida impalcatura per l'esposizione dell'aria. La storia della melodia confinata nella forma dell'aria sarebbe ora ciò che dovrebbe occuparci, se, per ora, non dovessimo accontentarci di prendere in considerazione quella delle sue forme nella quale si presentò ai nostri grandi poeti, quando essi si sentirono profondamente presi dalla sua efficacia ma anche tanto più imbarazzati al pensiero di come trattarla dal punto di vista poetico. Indiscutibilmente era sempre solo il genio individuale che sapeva animare questa forma, così angusta e sterile, di svolgimento melodico, in modo da renderla capace di quella profonda efficacia; il suo sviluppo e ideale ampliamento era perciò da aspettarsi esclusivamente dal musicista; e si poteva già assistere al processo di questo sviluppo, se si paragonava il capolavoro di Mozart con quello di Gluck. La crescente ricchezza d'invenzione nel campo puramente musicale si rivelava infatti anche quale unico fattore decisivo per la capacità della musica in senso drammatico; nel *Don Giovanni* di Mozart c'era già una dovizia di caratterizzazioni drammatiche, di cui il di gran lunga inferiore musicista Gluck non poteva avere ancora alcuna idea. Ma al genio tedesco doveva essere riservato di sollevare la forma musicale, vivificandola fin nei suoi minimi dettagli, fino a quella inesauribile multiformità, che si manifesta oggi, fra lo stupore del mondo, nella musica del nostro grande Beethoven.

Le creazioni musicali di Beethoven hanno delle caratteristiche in sé,

che le rendono altrettanto inspiegabili, quanto le creazioni di Shakespeare per il poeta che le indagava. Noi sentiamo che la potenza dell'effetto è in ambedue uguale, benché di diversa natura. Ma se ci immergiamo più profondamente nella loro essenza, ci sembra che, in relazione alla inspiegabilità di queste creazioni, svanisca interamente anche questa diversità, poiché ci si chiarisce improvvisamente che le une sono soltanto spiegabili per mezzo delle altre. Ricordiamo, a questo proposito, come la cosa più accessibile, il loro caratteristico umorismo. Quella stessa inspiegabile estemporaneità nelle espressioni umoristiche delle figure shakespeariane, si manifesta con lineamenti affatto uguali nelle figurazioni tematiche beethoveniane, come un fatto naturale di suprema idealità, cioè come melodia che irresistibilmente determina lo stato d'animo. Non possiamo fare a meno di ammettere qui un'affinità originaria, di cui troveremo l'esatta definizione, se cercheremo l'affinità non già fra il musicista e il poeta, ma fra quello e il mimo poetico. Mentre nessun poeta di nessuna epoca di cultura artistica può essere messo accanto a Beethoven, siamo costretti a riconoscere in Shakespeare l'unico suo pari, e ciò unicamente per il fatto che anch'egli resterebbe per noi in quanto poeta un eterno problema, se non riconoscessimo in lui anzitutto il mimo poetico. Il mistero è nella spontaneità della rappresentazione, e, qui col viso e i gesti, là col suono vivente. Ciò che ambedue spontaneamente creano e plasmano, è la vera opera d'arte, alla quale il poeta non fa che predisporre il piano: ciò che gli riesce soltanto quando lo abbia desunto dalla natura di quei due.

Abbiamo trovato che il dramma shakespeariano si può meglio di tutto comprendere sotto il concetto di una «fissata improvvisazione mimica»; e se abbiamo dovuto ammettere che il suo sommo valore poetico, il quale deriva anzitutto dalla sublimità del soggetto, debba venirgli assicurato elevando lo stile di quell'improvvisazione mimica, non possiamo ora sbagliarci, se riponiamo la possibilità di un tale elevamento, da realizzarsi in misura perfettamente adeguata, unicamente nella musica; in quella musica che stia di fronte a questo elevamento dello stile mimico nello stesso rapporto in cui la musica beethoveniana sta appunto di fronte al dramma shakespeariano.

Il punto in cui bisognerebbe far consistere la difficoltà di un'applicazione della musica beethoveniana al dramma shakespeariano, potrebbe, d'altra parte, venendo esso eliminato, condurre proprio alla massima perfezione della forma musicale, alla sua decisiva liberazione da ogni eventuale impaccio che ancora la ostacoli. Ciò che impauriva ancora i nostri grandi poeti, quando volgevano il loro sguardo all'opera, e ciò ch'è rimasto ancora nella musica strumentale beethoveniana come resto evidente d'una costruzione il cui piano fondamentale riposa non già nell'intima essenza della musica ma

piuttosto nella medesima tendenza che costruiva allora l'aria d'opera e il pezzo di ballo: questa quadratura di una convenzionale architettura musicale, che d'altronde è già stata coperta e superata dalla mirabile vitalità della melodia beethoveniana, potrebbe ora interamente sparire innanzi a un' ideale architettura della massima libertà, cosicché la musica, da questo lato, si approprierebbe la misteriosa forma vitale di un dramma shakespeariano, la quale, confrontata nella sua sublime irregolarità con il dramma classico si mostrerebbe quasi nella luce di una scena naturale di fronte a un'opera dell'architettura, ma il cui profondo equilibrio dovrebbe appunto mostrarsi nell' infallibile sicurezza del suo effetto in quanto opera d'arte. E con ciò sarebbe anche indicata la straordinaria novità della forma di questo genere artistico, la quale, mentre da un lato, in quanto forma idealmente naturale, è pensabile solo con la cooperazione della lingua tedesca, la più sviluppata delle lingue originali moderne, d'altro lato, potrebbe sviare il giudizio, se questo continuasse a giudicare con criteri da cui appunto dovrebbe essersi completamente liberato; il nuovo adeguato criterio potrebbe venir desunto, per esempio, dall' impressione che una di quelle non scritte improvvisazioni dell' incomparabile Musicista produsse su quei felici che la udirono. Ma ora il massimo dei drammaturghi dovrebbe anche averci insegnato a fissare questa improvvisazione. Nella più elevata opera d'arte pensabile devono continuare a vivere le più sublimi ispirazioni di quei due con incomparabile limpidezza, come l'essenza del mondo riflessa nello specchio del mondo stesso.

Se dunque, per l'opera d'arte che abbiamo in vista, manteniamo questa definizione: un' « improvvisazione mimico-musicale di compiuto valore poetico, fissata con suprema consapevolezza artistica », allora potrebbe aprirsi a noi, avviati dall'esperienza, una sorprendente prospettiva anche sul lato pratico dell'esecuzione di quest'opera d'arte. Ai nostri poeti interessava (e ciò è della massima importanza) soprattutto di trovare per il dramma un pathos elevato e, per questo pathos, il mezzo tecnico della precisa fissazione. Per quanto Shakespeare avesse desunto con tanta precisione il suo stile dall' istinto della stessa arte mimica, egli, per la rappresentazione dei suoi drammi, doveva pure restar legato alla casuale maggiore o minore capacità dei suoi attori; i quali, in un certo senso, avrebbero dovuto essere tutti degli Shakespeare, come egli stesso era certamente sempre tutto nel personaggio rappresentato; e non abbiamo alcun motivo per ammettere che il suo genio, nelle rappresentazioni dei suoi lavori, potesse aver riconosciuto qualcosa di più che la sua propria ombra proiettata sul teatro. Ciò che incatenava tanto la meditazione dei nostri grandi poeti riguardo alla musica, era il fatto, che essa era forma purissima e, nello stesso tempo, massima

corporeità di questa forma; il numero astratto dell'aritmetica, la figura della matematica, ci vengono incontro quale forma che determina irresistibilmente il sentimento, ossia quale melodia, e questa si può fissare per la riproduzione vivente in modo altrettanto sicuro, quanto invece la dizione poetica del discorso scritto è affidata al capriccio della personalità di chi recita. Ciò che a Shakespeare non poté essere praticamente possibile, d'esser il mimo di ognuna delle sue parti, questo riesce al compositore, con la massima precisione, in quanto egli parla direttamente a noi da ognuno degli esecutori musicali. La metempsicosi del poeta nel corpo dell'esecutore avviene qui secondo regole infallibili della tecnica più sicura; e il compositore che segna i tempi per una rappresentazione, tecnicamente corretta, della sua opera si identifica in modo così completo col musicista esecutore, che un'analogia con ciò si potrebbe al massimo trovare nell'artista figurativo in rapporto ad una sua opera di pittura o di scultura, se si potesse parlare di una sua metempsicosi nella morta materia.

Se aggiungiamo a questo mirabile potere del musicista quella facoltà della sua arte che riconoscemmo in base alle esperienze menzionate in principio (ossia, che anche una musica insignificante, purché non degeneri addirittura nella grottesca volgarità di certi generi operistici graditi oggi, rende possibile ad un vero ingegno drammatico delle realizzazioni altrimenti a lui irraggiungibili, e che una musica elevata, anche ad ingegni drammatici minori, impone quasi delle realizzazioni che altrimenti sarebbero per loro assolutamente impossibili), non possiamo dubitare neppure un attimo, quale sia il vero motivo di quella completa costernazione che il riconoscere ciò provoca nel poeta del nostro tempo, non appena egli, con gli unici mezzi disponibili di quello stesso linguaggio in cui ora ci parlano perfino gli articoli di giornale, pretenda d'impossessarsi con successo, nel significato elevato della parola, del dramma. Ma proprio in questo campo, il nostro supporre che la massima perfezione sia riservata al dramma concepito musicalmente, dovrebbe esercitare un influsso piuttosto incoraggiante che deprimente, poiché concernerebbe anzitutto la purificazione di quel grande e complesso genere artistico che è il dramma in generale, i cui attuali sbandamenti sono stati accentuati e perciò svelati dall'opera moderna. Per giungere qui alla chiarezza e poter misurare esattamente il campo di una loro futura e ferace attività, i nostri drammaturghi dovrebbero, forse, indagare le origini del teatro moderno, ma non cercarne la radice nel dramma classico che nella sua forma è un prodotto così spiccatamente originale dello spirito ellenico, della sua religione e perfino del suo stato, tanto che l'ammettere la possibilità di una sua imitazione portò di necessità ai maggiori sviamenti. Il teatro moderno ci mostra invece, lungo la via del suo sviluppo, una tale ricchezza

di eccellenti prodotti del massimo valore, che questa via si potrebbe evidentemente continuare a percorrere senza vergogna. Il vero e proprio «lavoro teatrale» nel senso più moderno della parola, dovrebbe certo continuare ad essere l'unica base sana d'ogni ulteriore tendenza drammatica; ma qui, per ottenere felici risultati, è anzitutto necessario cogliere esattamente lo spirito dell'arte teatrale che ha il suo fondamento nell'arte mimica e adoperare quest'arte, non già per illustrare tendenze ma per riflettere immagini di vita realisticamente vedute. I francesi, i quali in questo campo fecero ancora recentemente cose eccellenti, si sono, naturalmente, rassegnati a non aspettarsi ogni anno un nuovo Molière; così anche noi non dovremmo voler leggere in ogni calendario la nascita di nuovi Shakespeare. Se si tratta infine di appagare esigenze ideali, appunto dagli effetti dell'onnipossente dramma musicale che abbiamo in mente si potrebbe dedurre il limite fino al quale queste esigenze, per il teatro di prosa, sarebbero legittime. Questo limite si potrebbe ravvisare nel punto in cui, nel dramma musicale, il canto tende alla parola parlata. Ma con ciò non s' intende affatto d' indicare una sfera interiore in senso assoluto, ma solo una diversa, distinta; e noi potremmo subito farci un' idea di questa diversità, se pensiamo a certi spontanei impulsi all'eccesso dei nostri migliori cantanti drammatici, per cui essi si sentivano spinti, in mezzo alla frase cantata, a pronunciare una data parola essenziale *parlata*.

A ciò si sentiva spinta, per esempio, la Schröder-Devrient da una situazione dell'opera *Fidelio*, in cui la terribilità raggiunge la sua massima intensità, quando essa, puntando la pistola contro il tiranno, diceva la frase: *Ancora un passo, e tu sei.... morto.* Quest'ultima parola, la pronunciava improvvisamente, con un terribile accento disperato, parlata. L' indescrivibile effetto che ne derivava, era sentito da ognuno come un subito trapasso da una sfera ad un'altra e la sublimità di quest'effetto consisteva appunto in ciò, che noi, come illuminati da un lampo, acquistavamo una rapida veduta nella natura delle due sfere, di cui l'una appunto era l' ideale e l'altra la reale. Evidentemente, la sfera ideale, era per un attimo incapace di portare il peso ch'essa scaricava sull'altra. Ora, poiché di solito si attribuisce così volentieri proprio alla musica appassionatamente eccitata un elemento specificatamente patologico che sarebbe insito in lei, potrebbe qui destar sorpresa il dover riconoscere, proprio da quest'esempio, quanto delicata e di forma puramente ideale sia la sua vera sfera; la realtà infatti, nella sua vera terribilità, non può persistere in lei, mentre invece l'anima di ogni realtà si esprime con purezza proprio e soltanto nella musica. Evidentemente, esiste dunque un aspetto del mondo, che ci tocca nel modo più serio e i cui tremendi insegnamenti ci riescono comprensibili solo in una regione della co-

scienza in cui la musica deve tacere. Forse possiamo abbracciare con maggiore sicurezza questa regione, se ci facciamo guidare da quell'immenso mimo che fu Shakespeare, fino al punto in cui lo troviamo arrivato a quella disperata spossatezza che ritenemmo di dover supporre essere stato il motivo del suo precoce ritiro dal teatro. Questa regione potrebbe essere definita, nel modo più sicuro, se non come il fondo, certo come la superficie visibile della storia. Sfruttarne plasticamente il reale valore per la conoscenza umana, dovrà sempre essere riservato esclusivamente al poeta.

Ma un'efficacia così importante e chiarificatrice, qual'è quella che abbiamo qui solo approssimativamente delineata, e precisamente un'efficacia non solo sui generi più affini al dramma, ma su tutti i campi artistici che hanno un'intima relazione col dramma, potrebbe essere resa possibile alla nostra opera d'arte drammatica, musicalmente concepita ed eseguita, soltanto se nella sua rappresentazione innanzi al pubblico potesse anche esteriormente configurarsi con chiarezza e in modo felicemente rispondente alla sua natura e con ciò rendere più agevole alla critica la sua necessaria libertà di giudizio. Questo genere di arte è così intimamente imparentato con l'«opera», da autorizzarci a definirlo, nella nostra indagine presente, addirittura come «opera» nella sua realizzata destinazione. Nessuna delle possibilità presentatesi alla nostra mente avrebbe potuto apparirci convincente, se non ci fosse già apparsa nell'opera in generale e nelle produzioni migliori dei grandi operisti in particolare. Ma, indubbiamente, fu solo lo spirito della musica, che nel suo sempre più ricco sviluppo influì sull'opera in modo tale da poterne ricavare quelle possibilità. E perciò, se vogliamo spiegarci la degradazione a cui è stata portata l'opera, dobbiamo ricercarne il motivo anzitutto nelle qualità della musica stessa. Come nella pittura, e perfino nell'architettura, il «piacevole» poté subentrare al posto del «bello», così fu destino anche della musica di trasformarsi da arte sublime ad arte puramente gradevole. Se la sua sfera era quella della più pura idealità e se essa infondeva nel nostro animo così profonda calma, liberandolo da ogni inquietante rappresentazione della realtà, in quanto si mostrava a noi unicamente quale pura forma, libera o liberata da tutto ciò che potesse turbarne la purezza, questa pura forma, qualora non venisse messa in un rapporto ad essa adeguato, poteva facilmente apparire adatta solo ad un grazioso gioco ed essere impiegata unicamente in questo senso, non appena fosse chiamata ad agire, da mero eccitamento superficiale dell'udito e dei sensi, in una sfera così poco chiara quale poteva essere quella offerta dallo schema dell'opera.

Su di ciò, però, abbiamo poco da diffonderci in questo luogo, poiché abbiamo preso, appunto, le mosse dall'accusa contro l'influsso e l'efficacia

dell'opera, accusa che, nella sua gravità, non può essere meglio caratterizzata che dai risultati dell'esperienza generale: il teatro, a cui le persone veramente colte della nazione si erano rivolte un tempo piene di speranza, ora è stato da tempo da loro abbandonato e lasciato in una completa noncuranza. Se dovessimo perciò augurarci di procurare all'opera d'arte che abbiamo in mente il meritato e, a sua volta, utile interesse di coloro che oggidì con serio disgusto si sono scostati dal teatro, ciò potrebbe essere possibile, appunto, solo all' infuori d'ogni contatto con questo teatro. Ma anche se il terreno neutrale, adatto allo scopo, debba essere, localmente, staccato completamente dal campo di attività dei nostri teatri, tuttavia non potrebbe dar frutto, se non alimentato dagli effettivi elementi dell'arte mimica e musicale dei nostri teatri: da quelli, naturalmente, che si sono formati in piena indipendenza. Da questi è offerto sempre e soltanto l'unico materiale veramente redditizio per una vera arte drammatica; ogni tentativo d'altra specie porterebbe, invece che all'arte, ad un affettato artificio. È sugli istinti spontanei dei nostri attori, cantanti e musicisti, che poggia ogni nostra speranza, anche per il raggiungimento di quei fini artistici che a costoro debbono a tutta prima riuscire incomprensibili; essi, infatti, sono gli unici a cui questi fini possano, d'altronde, riuscir chiari con la massima rapidità, non appena il loro istinto venga rettamente avviato a riconoscerli. Ma poiché la tendenza dei nostri teatri ha portato quest' istinto a sviluppare soltanto le qualità peggiori della natura teatrale, dobbiamo desiderare di togliere, almeno periodicamente, queste insostituibili forze artistiche all' influsso di quella tendenza, affinché esercitino le loro buone qualità e riescano di rapida e decisiva utilità per la realizzazione dell'arte nostra. Infatti, solo dalla particolare volontà di questa corporazione mimica, così strana nei suoi traviati atteggiamenti, può nascere il dramma perfetto che abbiamo in mente, come, appunto, soltanto da essa sono sempre scaturite le più eccellenti produzioni drammatiche. Non tanto da essa, quanto da coloro che senza alcuna competenza l' hanno finora guidata, è stata causata la decadenza dell'arte teatrale del nostro tempo. Se vogliamo indicare ciò che sul suolo tedesco appare, e continua a mostrarsi, come la cosa più indegna delle gloriose vittorie dei nostri giorni, dobbiamo menzionare questo teatro, la cui tendenza è un'aperta e sfrontata manifestazione di tradimento all'onore tedesco. Chi volesse, da un qualsiasi punto di vista, aderire a questa tendenza, renderebbe imbrogliato il giudizio da dare sulla sua persona, tanto che lo si dovrebbe assegnare ad una sfera della nostra società della qualità più sospetta, dalla quale il sollevarsi fino alla pura sfera dell'arte sarebbe tanto difficile e gravoso, quanto sarebbe, partendo dall'opera, arrivare al dramma ideale di cui abbiamo parlato. Certo è però che se, secondo il motto, rivelatosi qui ine-

satto, di Schiller, l'arte sarebbe decaduta solo per opera degli artisti, essa, in ogni caso, *solo per opera degli artisti potrà venire risollevata*, ma non certo per opera di coloro dai quali l'arte, abbassata a piacere, è stata profanata. *Aiutare, poi, anche dall'esterno quel risollevamento dell'arte per opera degli artisti, questa sarebbe l'espiazione nazionale per il delitto nazionale rappresentato dall'attività del teatro tedesco d'oggi.*

(Dalla trad. F. Amoroso, in *L'ideale di Bayreuth*, Milano, Bompiani, 1940, pp. 113-53).

II. *SULL' INSTABILITÀ DEL ROMANTICISMO NELL' ESTETICA MUSICALE*

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sulla musica tedesca*

Buon *tempo antico* è sparito, con Mozart è cessato l'ultimo canto: quanto siamo felici noi che sentiamo parlare ancora il suo *roccocò*, che la sua « buona società », il suo tenero sentimentalismo, il suo amore infantile per il gusto chinese, per i ghirigori, che la cortesia del suo cuore, la sua brama del tenero, dell' innamorato, del danzante, del lacrimoso, della sua fede nel cielo meridionale possano far appello ad un antico rimasuglio in noi! Ah, sopraggiungerà un tempo in cui tutto ciò sarà finito! — ma è fuor di dubbio, che ancor prima avremo cessato di comprendere e di gustare il Beethoven — il quale pure non fu che l'ultima eco di un passaggio, d'una interruzione di stile e non già, come Mozart, l'eco d'un gusto europeo durato da secoli. Beethoven è un incidente tra un'anima vecchia, tarlata, che continuamente si spezza e un'anima ebbra di giovinezza e d'avvenire che continuamente *arriva*: sulla sua musica si stende la luce crepuscolare di perenni rinunzie e di rinascenti immense speranze, — la stessa luce che inondava l'Europa quando essa sognò con Rousseau, quando danzò intorno all'albero della libertà della rivoluzione, e quando si prosternò quasi adorante dinanzi a Napoleone. Ma quanto presto impallidisce ora questo sentimento — quanto suona oggi strano ai nostri orecchi il linguaggio dei Rousseau, degli Schiller, degli Shelley, dei Byron che furono gli araldi di questo destino d' Europa che Beethoven seppe cantare!

La musica tedesca venuta dipoi appartiene al romanticismo, vale a dire ad un movimento, storicamente ancor più breve, più fugace, più superficiale di quel grande intermezzo, che segna la transizione dell' Europa del Rousseau a quella di Napoleone ed all'avvento della democrazia. Weber: ma che cosa significa oggidì per noi il *Franco Arciere* e l' *Oberon*?! Oppure il *Hans Heiling* ed il *Vampiro* di Marschner?! Od anche il *Tannhäuser* di

Wagner! È una musica remota, per non dire dimenticata. Eppoi tutta la musica del romanticismo non era una musica sufficientemente aristocratica per poter imporsi altrove che non fosse in teatro o dinanzi alla moltitudine; era già per se stessa una musica di secondo grado, che tra i veri musicisti godeva poca considerazione. Ma le cose stanno ben diversamente riguardo a Felice Mendelssohn, l'alcionico maestro che per la sua anima più leggera, più fina, più felicemente dotata, fu rapidamente venerato ed altrettanto rapidamente dimenticato: egli rappresenta il leggiadro *Incidente* della musica tedesca. In quanto a Roberto Schumann che prendeva le cose gravemente e sin dal bel principio fu accolto gravemente egli stesso —: egli fu l'ultimo a fondare una scuola —: non ci sembra oggi una fortuna, una liberazione, un sollievo come da un incubo, l'aver superato il romanticismo d'uno Schumann? Schumann rifuggente nella «Svizzera sassone» della sua anima dotata di un' indole che teneva del *Werther* e del *Giampaolo*, certamente non del Beethoven e nemmeno del Byron, la sua musica del *Manfredi* è talmente dissonante dal soggetto, da rasentare il delitto, — Schumann col suo gusto, che in fondo era gusto *piccino* (vale a dire d'una propensione pericolosa, e tra i Tedeschi doppiamente pericolosa, alla lirica silenziosa ed all'ubriacamento sentimentale) che se ne stava timidamente in disparte, traboccante di nobile tenerezza, festeggiante orgie di gaudi e di dolori anonimi, più fanciulla che maschio, un *noli me tangere* sin dal suo principio: codesto Schumann non rappresentò nella musica che un avvenimento europeo al pari di Beethoven, o come in maggior misura ancora, di Mozart — con lui la musica tedesca fu minacciata dal maggiore dei pericoli, quello di cessar d'esser l'*espressione dell'anima europea*, diventando una fantasticheria nazionale.

(Da F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. it. E. Weisel, Milano, Bocca, 3ª ed. 1943, § 245).

12. *L'ESTETICA DEL SIMBOLISMO*

S. Mallarmé, *Scritti critici*, scelti, ordinati e tradotti da R. Mucci

I. *Wagner, musica, dramma.*

(....) Singolar disfida quella che ai poeti di cui usurpa il dovere col più candido e splendido coraggio, lancia Riccardo Wagner!

Il sentimento di entusiasmo, di venerazione verso questo straniero, si complica anche per un disagio che tutto sia fatto, non irradiando, mediante un'azione diretta, dallo stesso principio letterario.

Dubbi e necessità, per un giudizio, di vagliar le circostanze in cui s' imbatté, all' inizio, lo sforzo del Maestro. Egli sorse in tempi d'un teatro, il solo che si può dir caduco, tanto la Finzione ne è costruita con un elemento grossolano: poiché essa s' impone strettamente e di colpo, comandando di credere all'esistenza del personaggio e della vicenda — di credere, semplicemente, nulla di più. Come se una tal fede pretesa dallo spettatore non dovesse esser precisamente il risultato da lui tratto dal concorso di tutte le arti suscitanti il miracolo, altrimenti inerte e nullo, della scena! Voi dovete subire un sortilegio, per il compimento del quale non è di troppo alcun mezzo d' incantesimo implicato dalla magia musicale, al fine di violentare la vostra ragione alle prese con un simulacro, e sulle prime vien proclamato: «Supponete che ciò sia realmente accaduto e che vi siate presenti!».

(....) Andando a quanto più urge, egli conciliò tutta una tradizione, intatta, nella desuetudine prossima, con quanto di vergine e di occulto indovinava sarebbe sorto, nelle sue partiture. Fuor d'una pervicacia o d'un suicidio sterile, così vivace abbondò lo strano dono d'assimilazione in questo tuttavia innegabile creatore, che dei due elementi di beltà i quali si escludono e, nondimeno, l'un l'altro, s' ignorano, il dramma personale e la musica ideale, effettuò l' imeneo. Sì, mercé un armonioso compromesso, suscitando una fase esatta di teatro, che risponde, come di sorpresa, alla tendenza della propria razza!

Sebbene filosoficamente non faccia ancora che giustapporsi, la Musica (ingiungo s' insinui donde essa spunta, il suo senso originario e la sua fatalità) penetra e avvolge il Dramma con abbagliante volontà e vi si allea: non vi è ingenuità o profondità che con un risveglio entusiastico essa non prodighi in tal disegno, ma il suo stesso principio, alla Musica, sfugge.

Il tatto è un prodigio che, senza totalmente trasformarne alcuna, opera, sulla scena e nella sinfonia, la fusione di queste forme di piacere disparate.

Ora, in effetto, una musica che non ha di quest'arte se non l'osservanza delle leggi assai complesse, innanzi tutto solo il fluttuante e il diffuso, confonde i colori e le linee del personaggio con i timbri e i temi in una atmosfera più ricca di Sogno che ogni aria di questa terra, deità abituata alle invisibili pieghe d'un tessuto d'accordi; ovvero trarrà il personaggio dalla sua onda di Passione, per farlo precipitare ed attorcere in uno scatenamento troppo vasto verso uno solo: e lo sottrarrà alla propria nozione, smarrita dinanzi a quell'afflusso sovrumano, al fine di fargliela riacquistare quand'egli

dominerà tutto con il canto, levatosi in una lacerazione del pensiero ispiratore. Sempre l'eroe, che ha sotto i piedi la nebbia come se fosse la nostra terra, si mostrerà in una lontananza colmata dal vapor dei lamenti, delle glorie e della gioja espressi dall' istrumentazione, risospinto così alle origini. Egli non agisce che accerchiato, alla Greca, dallo stupore misto d' intimità che prova un uditorio dinanzi ai miti che non sono quasi mai esistiti, tanto il loro istintivo passato si fonde! senza cessar per questo di beneficiare dei familiari aspetti dell' individuo umano. Sicché taluni soddisfano lo spirito col non sembrar sprovveduti d'ogni dimestichezza con sì arditi simboli.

Ecco sulla ribalta intronizzata la Leggenda.

Con un sacro amor d'altri tempi, un pubblico, per la seconda volta nella storia, ellenico prima, ora germanico, contempla il segreto, rappresentato, delle origini. Una qualche singolar fortuna, nuova e barbara, lo fa assistere: dinanzi al velo che muove la sottilità dell'orchestrazione, ad una magnificenza che decora la sua genesi.

Tutto torna ad immergersi nel ruscello primitivo: ma non sino alla sorgente.

Se lo spirito francese, strettamente immaginativo ed astratto, dunque poetico, lancia uno splendore, non sarà nello stesso modo: esso ripugna, in ciò d'accordo con l'Arte nella sua integrità, ch' è invenzione, alla Leggenda. Lo vedete, dei giorni aboliti non serbare alcun aneddoto enorme e frusto, quasi un presentimento di quel che essa apporterebbe di anacronistico in una rappresentazione teatrale, Sagra d'uno degli atti della Civiltà. A meno che la Favola, vergine di tutto, luogo, tempo e persona noti, non si disveli presa in prestito al senso latente nel concorso di tutti, quella inscritta sulla pagina dei Cieli e di cui la Storia stessa non è che l' intepretazione, vana, cioè un Poema, l' Ode. Come! il secolo o nostro paese, che l'esalta, han dissolto col pensiero i Miti, per rifarli! Il Teatro li richiede, no, non fissi, né secolari e notori, ma uno, spoglio di personalità, poiché esso compone il nostro aspetto multiplo: che, dai prestigi corrispondenti alla funzione nazionale, l'Arte evoca per mirarlo in noi. Tipo senza previa denominazione, onde ne emani la sorpresa: il suo gesto riassume verso di sé i nostri sogni di siti o di paradisi, che l'antica scena anabissa con una pretesa incapace di contenerli o dipingerli. Né lui, qualcuno! né quella scena, in qualche luogo (l'errore annesso, scenario stabile ed attore reale del Teatro senza Musica): forse che un fatto spirituale, lo sbocciar dei simboli o la lor preparazione, abbisogna, per svilupparsi, d'altro ambiente che non sia il fittizio fuoco della visione dardeggiato dallo sguardo d'una folla! Santo dei Santi, ma

mentale.... allora vi fan capo, in qualche baleno supremo, donde si desta la Figura che Niuno è, tutti gli atteggiamenti mimici da essa presi ad un ritmo incluso nella sinfonia, e liberandolo! Allora vanno a spirare come ai piedi dell' incarnazione, non senza che un certo legame le apparenti così alla sua umanità, quelle rarefazioni e quelle sommità naturali rese dalla Musica, posteriore prolungamento vibratorio di tutto come la Vita.

L' Uomo, poi il suo autentico soggiorno terrestre, si scambiano una reciprocità di prove.

Così il Mistero.

La Città, che donò, per l'esperienza sacra un teatro, imprime sulla terra il sigillo universale.

Quanto al suo popolo, è proprio il meno ch'esso abbia testimoniato del fatto augusto, attesto la Giustizia che può regnar solo là! poiché tal orchestrazione, da cui, or ora, balza l'evidenza del dio, non sintetizza giammai altro che le delicatezze e le magnificenze, immortali, innate, che sono all' insaputa di tutti nell'affluenza d'un muto uditorio.

Ecco perché, o Genio, io, l'umile soggetto ad una logica eterna, o Wagner, soffro e mi rimprovero, nei momenti segnati dall'abbattimento, di non far numero con coloro che, annojati di tutto per trovar la salvezza definitiva, puntano diritti all'edifizio della tua Arte, per essi termine del cammino. Schiude, quest' incontestabile portico, in tempi di giubileo che non lo sono per alcun popolo, una ospitalità contro l' insufficienza di sé e la mediocrità delle patrie; esalta i fervidi sino alla certezza: per loro non è la più grande tappa comandata da un segno umano ch'essi attraversano con te quale duce, ma il viaggio compiuto dall'umanità verso un Ideale. Almeno, volendo la mia parte di delizia, mi permetterai di gustar, nel tuo Tempio, a mezza costa della montagna santa, il cui oriente di verità, il più comprensivo ancora, illumina coi suoi squilli di tromba la cupola e invita, a perdita d'occhio dal pronao, i prati calcati dal passo dei tuoi eletti, un riposo: è l' isolamento per lo spirito, dalla nostra incoerenza che lo perseguita, ed un rifugio contro la troppo lucida ossessione di quella cima minacciante d'assoluto, divinata nella dipartita delle nubi lassù, folgorante, nuda, sola: al di là e che nessuno sembra dover raggiungere. Nessuno! questa parola non tormenta con un rimorso il viandante desioso di dissetarsi alla tua conviviale fontana.

(S. Mallarmé, da *Divagations*, Paris 1897, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, pp. 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150).

II. *La danzatrice metà oggetto, metà umanità.*

(....) Il balletto dà poco: è il genere immaginativo. Quando s' isola per lo sguardo un segno della diffusa beltà generale, fiore, onda, nube e giojello, ecc., se, per noi, il mezzo esclusivo di conoscerlo consiste nel giustapporre l'aspetto alla nostra nudità spirituale onde questa lo senta analogo e lo adatti a sé in qualche confusione squisita di sé con quella forma volata via — solo attraverso il rito là enunciato dell' Idea, la danzatrice non sembra forse per metà l'elemento in causa, per metà umanità atta a confondervisi, nella fluttuazione del sogno ? L'operazione, o poesia, per eccellenza è il teatro. Immediatamente il balletto risulta allegorico: esso allaccerà e del pari animerà, per marcarne ogni ritmo, tutte le correlazioni o Musica, dapprima latenti, tra le proprie capacità e molti caratteri, sicché la rappresentazione figurativa degli accessori terrestri mediante la Danza contiene una esperienza relativa al loro grado estetico, una sagra vi si effettua in quanto prova dei nostri tesori. Devesi dedurre il punto filosofico in cui è situata l' impersonalità della danzatrice, tra la sua femminile apparenza ed un oggetto mimato, per qual imeneo: ella lo punge con una sicura punta, lo depone; poi svolge la nostra convinzione nella cifra di piroette prolungata verso un altro motivo, atteso che tutto, nell'evoluzione attraverso la quale ella illustra il senso delle nostre estasi e dei trionfi intonati in orchestra, è, come lo vuole l'arte stessa, a teatro, *fittizio* o *momentaneo*.

Solo principio ! e come risplende il lampadario vale a dire, esso stesso, l'esibizione pronta, sotto tutte le faccette, di qualsiasi cosa e la nostra vista adamantina, un'opera drammatica mostra la successione delle esteriorità dell'atto senza che alcun momento serbi realtà e che avvenga, in fin dei conti, nulla (....).

(Da *Divagations, Crayonné au Théâtre*, pp. 157, 158, 159).

III. *Amleto.*

(....) L'adolescente svanito da noi agli inizi della vita e che assillerà gli spiriti elevati o pensosi per il lutto che egli si compiace di portare, io lo riconosco, dal suo dibattersi sotto il male di apparire: poiché Amleto esteriorizza, sul palcoscenico, il personaggio unico di una tragedia intima ed occulta, lo stesso suo nome stampato sui manifesti teatrali esercita su me, su te che lo leggi, un fascino, prossimo all'angoscia. Son grato ai casi che a me, contemplatore distratto dalla visione immaginativa del teatro di nuvole e della verità, per ritornare a qualche scena umana, presentano, come tema iniziale di conversazione, la tragedia a mio avviso per eccellenza; mentr'era il caso di offuscar agevolmente sguardi troppo presto disavvezzi

all'orizzonte porpora, viola, rosa ed ognora oro. Il commercio coi cieli in cui mi identificai cessa, senza che un' incarnazione brutale contemporanea occupi, sul loro paravento di gloria, il mio posto subito abbandonato (addio, splendori di un olocausto di annata elargiti ad ogni tempo onde la vana sagra non si sovrapponga ad alcuno); ma ecco venire il *sire latente che non può divenire*, giovanile ombra di tutti, e perciò mito. Solitario dramma il suo! e che, talvolta, tanto egli a passeggio per un labirinto di turbamento e di lamenti ne prolunga i meandri con l'esitazione di un atto incompiuto, sembra lo stesso spettacolo per cui esistono la ribalta e lo spazio dorato quasi morale ch'essa interdice, in quanto non esiste altro soggetto, sappiatelo bene: l'antagonismo del sogno nell'uomo con le fatalità destinate alla sua esistenza dalla sventura.

Tutto l' interesse, è pur vero, ai nostri giorni, si rivolge all' interpretazione, ma parlarne, impossibile senza porla in rapporto con la concezione.

L'attore guida questo discorso.

Egli da solo, per divinazione, padronanza incomparabile dei mezzi ed anche una fede di letterato nella sempre certa e misteriosa bellezza della parte, ha saputo scongiurare non so qual malefizio quasi insinuato nell'aria di tale imponente rappresentazione. No, non muovo alcun appunto all' impianto del magnifico sito né al modo sontuoso di portare i costumi, quantunque secondo la mania erudita di oggi, l'epoca ne risulti troppo *a colpo sicuro*; e la scelta precisa dell'epoca rinascimentale intelligentemente annebbiata da un zinzin di pellicce settentrionali, impedisca di risalire alla leggenda primitiva, mutando ad esempio i personaggi in contemporanei del drammaturgo: Amleto, tuttavia, evita questo torto, con la sua tradizionale seminudità fosca un poco alla Goya. L'opera di Shakespeare è così ben costruita secondo il solo teatro del nostro spirito, di cui del resto è il prototipo, ch'essa si adatta all'apparato scenico attuale, o ne fa a meno, indifferentemente. Ma ben altro mi sconcerta che non taluni minimi dettagli infinitamente difficili da regolare e discutibili: piuttosto una forma d' intelligenza propria allo stesso luogo parigino ove s' installa Elsinoro e, come direbbe la lingua filosofica, l'*errore del Teatro Francese*. Questo flagello è impersonale e la eletta compagnia applaudita, nella circostanza, moltiplicò il suo minuzioso zelo: interpretare Shakespeare, essi ben lo vogliono, e voglion proprio interpretarlo bene, certamente. A tanto il talento non basta; che cede di fronte ad alcune abitudini inveterate di intendere. Qui Orazio, non ch' io lo prenda di mira, con qualcosa di classico e di molieresco nel-

l'atteggiamento: ma Laerte, e vengo proprio all'argomento, recita in primo piano e per suo conto come se viaggi, doppio lutto doloroso, avessero un interesse speciale. Cosa contano le più belle qualità (al completo) in una vicenda che offusca tutto quel che non è un immaginario eroe, per metà fuso nell'astrazione?; è il forare nella sua realtà, quasi una vaporosa tela, l'ambiente ciò che sprigiona l'emblematico Amleto. Tutti comparse, è necessario! poiché nell'ideal pittura della scena ogni cosa si muove *secondo una reciprocità simbolica dei tipi tra loro o relativamente a una figura sola*. Magistrale, taluno infonde l'intensità del suo brio schietto a Polonio in una senile stolidezza affaccendata di maggiordomo di qualche ameno racconto, io approvo, ma oblioso allora di un tutt'altro ministro che allietava il mio ricordo, figura come ritagliata nel logorio di un arazzo simile a quello dietro il quale gli tocca nascondersi per trovare la morte: ridicolo, inconsistente istrione attempato, il cui cadavere lieve non implica, lasciato a metà della vicenda, altra importanza se non quella che gli attribuisce l'esclamazione breve e truce: «un Topo!». Chi si aggira attorno a un tipo eccezionale come Amleto, non è che lui, Amleto: e il fatidico prence che perirà varcata appena la virilità, respinge malinconicamente, con la punta vana della spada, fuor della via inibita al suo cammino, il cumulo di loquace vacuità giacente che più tardi egli rischierebbe divenire a sua volta, se invecchiasse. Ofelia, vergine infanzia oggettivata del lamentevole erede regale, è in armonia con lo spirito dei conservatorî moderno: ella ha naturalezza, secondo lo intendono le ingenue, preferendo allo abbandonarsi alle ballate introdurre tutta la quotidiana esperienza di una intellettuale fra le commedianti; da lei prorompe non senza grazia, qualche intonazione perfetta, nelle produzioni del giorno o la vita. Allora sorprendo nella mia memoria, men che le lettere componenti la parola Shakespeare, volar qua e là nomi che è sacrilego anche tacere, poiché ognuno li indovina.

Quanto grande è il potere del Sogno!

Quell'indefinibile tono sbiadito sottile e vizzo e di stampa antica, che manca ai grandi artisti i quali si compiaccion rappresentare un fatto come reale, chiaro, nuovo fiammante! egli Amleto, estraneo a tutti i luoghi ove appare, lo impone a tali viventi troppo in rilievo, con l'inquietante o funerea invasione della sua presenza: l'attore, su cui si modella un poco esclusiva a meraviglia la versione francese, rimette tutto a posto sol con l'esorcismo di un gesto annullante l'influsso pernicioso dell'Istituzione e in pari tempo diffonde l'atmosfera del genio, con un tatto dominatore e per il fatto di essersi specchiato ingenuamente nel secolare testo. Il suo fascino tutta

eleganza desolata accorda come una cadenza ad ogni sussulto: poi la nostalgia della prima saggezza inobliata malgrado le aberrazioni prodotte dalla tempesta che colpisce la piuma deliziosa del suo berretto, ecco il carattere forse e l'invenzione dell'arte di questo contemporaneo che trae dall'istinto talora indecifrabile per lui stesso illuminazioni da scoliasta. Così mi sembra resa la dualità morbosa che forma il caso di Amleto, sì, folle al di fuori, e sotto la flagellazione contraddittoria del dovere, ma ov'egli fissi addentro lo sguardo su di una immagine di sé che vi serba intatta al par d'una Ofelia giammai annegata, lei! pronto sempre a riprendersi. Gioiello intatto sotto la ruina.

Mimo, pensatore, l'attor tragico interpreta Amleto da sovrano plastico e mentale dell'arte e sovrattutto come Amleto esiste per l'eredità negli spirti della fine di questo secolo: era l'ora, finalmente, dopo l'angosciante vigilia romantica, di veder giungere sino a noi riassunto il bel demone, dall'atteggiamento domani forse incompreso, è cosa fatta. Con solennità, un attore tramanda illuminata, un poco composita ma assai coerente, come autenticata dal sigillo di un'epoca suprema e neutra, ad un domani che probabilmente non se ne curerà ma che per lo meno non potrà alterarla, una somiglianza immortale.

(Da *Divagations*, *Hamlet*, pp. 165-70).

IV. *La danzatrice è una metafora.*

(....) Il giudizio, o l'assioma, da affermare in materia di balletto!

Ossia che la danzatrice *non è una donna che danza*, per questi motivi giustapposti che ella *non è una donna*, ma una metafora riassumente uno degli aspetti elementari della nostra forma, spada, coppa, fiore, ecc., e *che ella non danza*, suggerendo, col prodigio di concisioni o di slanci, con una scrittura corporale tutti i paragrafi che occorrerebbero ad una prosa dialogata o descrittiva, per esprimere, nella stesura: poesia svincolata da ogni apparato dello scriba (...).

(Da *Divagations*, *Ballets*, p. 173).

V. *Lasciar l'iniziativa alle parole....*

(....) Il parlare ha rapporto con la realtà delle cose solo commercialmente: la letteratura si accontenta di farvi un'allusione o di distrarre la loro qualità incorporata da una qualche idea (....)

(....) L'opera pura implica la scomparsa elocutoria del poeta, che lascia l'iniziativa alle parole, poste in movimento dall'urto della loro inegua-

glianza; esse si accendono di riflessi reciproci come una virtuale scia di fuochi su pietre preziose, sostituendo la respirazione percettibile con l'antico soffio lirico o la direzione personale entusiastica della frase (....)

(....) Certo, io non mi seggo mai alla gradinata dei concerti, senza scorgere nell'oscura sublimità come l'abbozzo di un qualche poema immanente all'umanità o il suo stato originario, tanto più comprensibile in quanto taciuto ed in quanto per determinarne la vasta linea il compositore sperimentò la facilità di sospendere persino la tentazione di esprimersi. Io m' immagino per un inestirpabile, senza dubbio, pregiudizio di scrittore, che nulla rimarrà senz'esser proferito, che ci troviamo, precisamente, al punto di ricercare, dinanzi ad una frantumazione dei grandi ritmi letterari (se ne è parlato prima) e alla loro effusione in brividi articolati prossimi alla strumentazione, un'arte di compiere la trasposizione, al Libro, della sinfonia ovvero semplicemente di riprenderci il nostro bene: poiché, non è già dalle sonorità elementari degli ottoni, degli archi, dei legni, indubbiamente, ma dall' intellettuale parola al suo apogeo che deve con pienezza ed evidenza, risultare, in quanto sintesi dei rapporti esistenti nel tutto, la Musica.

(Da *Divagations, Crise de Vers*, pp. 216, 248, 249).

VI. *Platonismo.*

Un desiderio innegabile del mio tempo è quello di separare come in vista di attribuzioni differenti la doppia condizione della parola, bruta o immediata qui, là essenziale.

Narrare, insegnare, anche descrivere, ciò è ammissibile ed ancor che a ciascuno basterebbe forse per scambiare il pensiero umano, prendere o porre sulla mano altrui in silenzio una moneta, l'uso elementare del discorso serve all'universale *reportage* cui, la letteratura eccettuata, partecipa ogni genere di scritti contemporanei.

A che pro' la meraviglia di trasporre un fatto di natura nella sua quasi completa scomparsa vibratoria secondo il gioco della parola, tuttavia; se non perché ne emani, senza il disagio d'un prossimo o concreto richiamo, la nozione pura?

Io dico: un fiore! e, fuor dell'oblio ove la mia voce relega ogni contorno, in quanto qualcosa di diverso dai calici conosciuti, musicalmente si leva, idea stessa e soave, l'assente da tutti i mazzolini.

Invece di una funzione di numerario facile e rappresentativo, come lo tratta a tutta prima la folla, il dire, innanzi tutto, sogno e canto, ritrova nel Poeta, per necessità costitutiva di un'arte consacrata alle finzioni, la sua virtualità.

Il verso che di più vocaboli crea una parola totale, nuova, estranea alla lingua e come incantatoria, compie quest' isolamento della parola: negando, con un atto sovrano, il caso rimasto nei termini malgrado l'artifizio del loro alterno ritemprarsi nel senso e nella sonorità, e vi produce quella sorpresa di non aver udito giammai un frammento ordinario d'elocuzione, mentre la reminiscenza dell'oggetto nominato è immersa in una nuova atmosfera.

(Da *Divagations*, *Crise de Vers*, pp. 250-1).

VII. *Il verso atto d' incantesimo.*

(....) Evocare, in un'ombra voluta, l'oggetto taciuto, mediante parole allusive, mai esplicite, che si riducono ad un qualcosa di eguale al silenzio, comporta un tentativo prossimo a quello di creare: verosimile entro il limite dell' idea unicamente messa in gioco dall' incantatore letterario sino a che, certo, scintilli, una qualche illusione eguale allo sguardo. Il verso, atto d' incantesimo! e, non si negherà al cerchio che perfettamente chiude, apre la rima una somiglianza con gli anelli, tra l'erba, della fata o del mago. Nostra cura il dosaggio sottile di essenze, deleterie o buone, i sentimenti. Nulla di quanto un dì uscito, per gli illetterati, dall'artifizio umano, solo, riassunto nel libro o che fluttuerebbe imprudentemente fuori a rischio di volatilizzare un sembiante, oggi vuol dissolversi, del tutto: ma ritornerà alle pagine per eccellenza suggestive e dispensatrici di fascino. (....)

(Da *Divagations*, *Magie*, p. 326).

VIII. *Differenza tra Parnasso e Simbolismo.*

(....) Io credo che, quanto alla sostanza, i giovani siano più vicini all' ideale poetico che non i Parnassiani i quali trattano ancora i loro temi a mo' degli antichi filosofi e degli antichi retori, presentando gli oggetti direttamente. Ritengo occorra, al contrario, solo l'allusione. La contemplazione degli oggetti, l' immagine che spicca il volo dalle chimere da essi suscitate, sono il canto: i Parnassiani prendono la cosa interamente e la mostrano: ma così mancano di mistero; sottraggono alle menti quella gioia deliziosa di credere che creano. *Nominare* un oggetto, val quanto sopprimere i tre quarti del godimento poetico che consiste nell' indovinare a poco a poco: *suggerirlo*, ecco il sogno. Il perfetto uso di un tal mistero costituisce il sim-

bolo: evocare un po' alla volta un oggetto per mostrare uno stato d'animo, o, inversamente, scegliere un oggetto e farne sprigionare uno stato d'animo, mediante una serie di decifrazioni. (....)

(Da JULES HURET: *Enquête sur l' Évolution Littéraire*; – *Conversation avec M. Stéphane Mallarmé*, Paris 1913).

IX. *Prefazione del « Poème »*
Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard

Desidererei non si leggesse questa Nota o che scorsa, persino la si dimenticasse; essa fa sapere, al Lettore provveduto, ben poco oltre il suo acume: ma può turbare l'ingenuo che debba fermare uno sguardo sulle prime parole del Poema onde le seguenti, disposte come sono, lo conducano alle ultime, il tutto senz'altra innovazione fuorché uno spaziamento della lettura.

[*Spazi bianchi*]

I « bianchi », infatti, assumono importanza, colpiscono a prima vista; la versificazione li pretese, come silenzio all' intorno, comunemente, al punto che un testo, lirico o di poche sillabe, occupa, al centro, il terzo circa della pagina: io non trasgredisco a questa proporzione, la disperdo soltanto.

[*Carta e disposizione del testo*]

La carta interviene ogni qualvolta una immagine, di per se stessa, si dilegua o torna, accettando il succedersi d'altre e, non trattandosi, come sempre, di tratti sonori regolari o versi — ma piuttosto, di suddivisioni prismatiche dell' Idea, l' istante in cui appare e dura il loro confluire, in una sorta di apparato scenico spirituale esatto, è in luoghi variabili, prossimi o lontani dal filo conduttore latente, in ragione della verosimiglianza, che il testo s' impone.

[*Funzione della pagina come unità*]

Il vantaggio, se ho diritto a dirlo, di questa distanza riprodotta sulla carta che mentalmente separa gruppi di parole o le parole tra loro, sembra consista ora nell'accelerare ora nel rallentare il movimento, scandendolo, ed anche intimandolo secondo una visione simultanea della Pagina: questa presa per unità come altrove è il Verso o linea perfetta.

[*Frase fondamentale, forma ipotetica, niente racconto*]

La finzione affiorerà e, presto, dileguerà secondo la mobilità dello scritto, attorno a pause frammentarie di una frase fondamentale dal titolo introdotta e continuata. Tutta l'azione si svolge, di scorcio, in forma ipotetica; il racconto è evitato. È da aggiungere che un tale impiego a nudo del pensiero con contrazioni, prolungamenti, fughe o col suo stesso disegno, risulta, per chi voglia leggere ad alta voce, una partitura.

[*Funzione dei vari caratteri di stampa impiegati*]

La diversità dei caratteri di stampa tra il motivo preponderante, uno secondario ed altri adiacenti, impone la sua importanza all'emissione orale e il rigo, al centro, in alto, in basso della pagina, registrerà il salire o il discendere della intonazione.

[*Forma del Coup nell'edizione pre-originale*]

Solo alcuni indizi molto arditi, usurpazioni, ecc., formanti il contrappunto di questa prosodia, rimangono in un'opera, che non ha precedenti, allo stato elementare: non ch' io stimi l'opportunità di saggi timidi; ma non posso pretendere, fuorché un' impaginazione speciale o di volume concepito con criteri del tutto personali, in un Periodico, per quanto esso si mostri valoroso, cortese e propenso alle belle libertà, di agire troppo contrariamente alla consuetudine. Avrò, tuttavia, indicato del Poema qui unito, più che l'abbozzo, uno «stato» che non rompe in ogni punto con la tradizione; spinto la sua rappresentazione in più sensi tanto avanti da non irritar alcuno: quanto basta, per fare aprir gli occhi.

[*Nuovo genere letterario*]

Oggi o senza presumer del futuro che da qui deriverà, nulla o quasi un'arte, riconosciamo agevolmente che il tentativo contribuisce, con l' imprevisto, a ricerche particolari e care al nostro tempo, il verso libero e il poemetto in prosa. La loro unione avviene sotto un influsso, lo so, estraneo, quello della Musica ascoltata al concerto; se ne rinvengono qui molti mezzi che mi son sembrati appartenere alle Lettere, ed io li riprendo. Tal genere, ove ne divenga uno come la sinfonia, a poco a poco, a fianco del canto personale, lascia intatto l'antico verso, cui serbo un culto e attribuisco l' im-

perio della passione e dei sogni; mentre sarebbe questo il caso di trattare, preferibilmente (al modo che segue) alcuni argomenti d' immaginazione pura e complessa o intelletto: che non v' è ragione di escluder dalla Poesia — unica fonte.

(Dalla trad. it. in *Il libro*, Milano 1949, condotta sull'ediz. della « Nouvelle Revue Française », Paris 1914).

X. *L'opera sognata e l'opera realizzata.*

(....) Quando sono entrato nella vita Voi ben sapete che un poeta non aveva modo di vivere dell'arte sua, anche abbassandola di molti gradi; e non me ne sono mai rammaricato. Avendo imparato l' inglese al fine di legger meglio Poe, a vent'anni sono passato in Inghilterra principalmente per fuggire, ma anche per parlare la lingua e insegnarla in un cantuccio tranquillo senz'altro obbligato mezzo di sussistenza che, essendomi sposato, urgeva. Oggi, trascorsi ormai più di vent'anni e malgrado la perdita di tante ore, vedo non senza tristezza che ho fatto bene. Gli è che, a parte i brani di prosa e i versi di giovinezza e quelli scritti in seguito che vi facevan eco, pubblicati un po' dovunque ogni qualvolta uscivano i primi numeri d'una rivista Letteraria, io ho sempre sognato e tentato altra cosa, con una pazienza d'alchimista, pronto a sacrificarvi ogni vanità e soddisfazione, come un tempo si bruciavano i mobili e le travi del proprio tetto per alimentare il crogiuolo della Grande Opera. Quale ? È difficile dire: un libro, in una parola, in molti tomi, un libro che sia un libro, architetturale e premeditato, e non una raccolta d' ispirazioni casuali, siano pur meravigliose.... Andrò più in là e dirò: il Libro, persuaso che in fondo non ve n' è che uno, tentato a sua insaputa da chiunque abbia scritto, compresi i Geni. La spiegazione orfica della terra, ch' è il solo dovere del poeta e il giuoco letterario per eccellenza: poiché lo stesso ritmo del libro, allora impersonale e vivente, anche nella sua impaginazione si giustappone alle equazioni di questo sogno, ovvero Ode.

Eccovi la confessione del mio vizio messo a nudo, amico caro, che mille volte ho respinto, con lo spirito pesto e stanco, ma che tuttavia mi possiede; e forse io riuscirò non dico a fare una simil opera nel suo assieme (per questo occorrerebbe essere non so chi !) ma a mostrarne un frammento d'esecuzione, a farne intravedere e scintillare l'autenticità gloriosa, indicandone intiero tutto il resto, cui non basta una vita. Provare con le parti compiute che un tale libro esiste e che ho avuto coscienza di quanto non avrò potuto compiere.

Nulla di più naturale allora ch' io non abbia avuto fretta di raccogliere le mille conosciute briciole che mi hanno di tanto in tanto procurato la be-

nevolenza di prestigiosi ed eminenti spiriti, Voi per primo! Ciò non aveva per me altro momentaneo valore che quello di mantenermi la mano in esercizio; e, ammesso che alcuna di queste briciole possa essere talvolta sembrata riuscita ad alcuno di loro, è giusto ch'esse compongano un album, non un libro. È possibile tuttavia che l' Editore Vanier riesca a strapparmi tali brani ma io l' incollerò su delle pagine come si mette insieme una collezione di frammenti di stoffe secolari o preziose con la parola, già nel titolo suonante condanna, di *Album*, *Album di versi e di prosa*, non so bene ancora; e conterrà varie serie, potrà anche continuare indefinitamente (a fianco del mio lavoro personale che, ritengo, sarà anonimo poiché il testo parlerà di per sé stesso e senza voce d'autore) (....)

(Dalla trad. it. della *Lettera a Verlaine*, Venezia, Ediz. del Cavallino, 1943, pp. 13-6, condotta sull'ediz. di Messein, Paris 1924).

VIII

L' ESTETICA DEL NOVECENTO

I

LE ESTETICHE SCIENTIFICHE

1. *La teoria dell'empatia.* Mentre nella storia dell'estetica italiana il Novecento sembra aprirsi con una frattura della tradizione ottocentesca attraverso l'opera di Croce, invece l'estetica tedesca mostra una coerente linea di sviluppo con le dottrine di fine Ottocento. Uno dei filoni principali di questa continuità è costituito dall'estetica dell'empatia (*Einfühlung*) la quale, sorta — come vedemmo — nel secondo Ottocento, raggiunge il suo massimo sviluppo proprio nel primo decennio del secolo. Soprattutto Theodor Lipps (1851-1914) mostra assai bene il collegamento della nuova teoria con la tradizione, giacché egli collega la dottrina dell'empatia sia con elementi kantiani (i concetti di « coordinazione » e « subordinazione »), sia col formalismo del Fiedler.

L'opera maggiore del Lipps, la *Aesthetik*, comparve in due volumi dal 1903 al 1906, ad Amburgo. Il suo punto di partenza è rigorosamente psicologistico, secondo la tradizione del Fechner: per il Lipps è la psicologia che fonda la filosofia e non viceversa. Egli quindi intende sviluppare psicologicamente il concetto vischeriano di empatia. Il Lipps cioè intende l'empatia non come una pura proiezione dei nostri sentimenti soggettivi sull'oggetto estetico, ma piuttosto nel senso di una « partecipazione emotiva » alla natura dell'oggetto contemplato. Perciò solo alcuni oggetti sono suscettibili di ricevere il trasferimento empatico dei nostri sentimenti: solo quelli verso i quali una certa affinità psicologica ci spinge. Quindi la dottrina dell'empatia non differisce sostanzialmente, nel Lipps, da una dottrina della simpatia. Il Lipps ammette, cioè, che molti possano essere i tipi di empatia, ma che si abbia empatia artistica solo allorché vi sia un accordo basilare tra il soggetto e l'oggetto contemplato.

Un'originale fusione della teoria dell'empatia con la teoria tradizionale dell'arte come gioco si ebbe invece in Karl Groos (1861-1946), autore, nel 1902, di un volume dal titolo *Der ästhetische Genuss* e, nel 1922, di un volume intitolato *Das Spiel.* Per il Gross l'empatia si effettua per mezzo di una « imitazione interna » dell'oggetto contemplato (*innere Nachahmung*). Cioè l'esperienza artistica consisterebbe nel riprodurre all' interno del nostro animo un processo psicologico di cui l'oggetto contemplato ci offre il modello o la struttura. Si può dire quindi che, in questa teoria dell' « imitazione interna », il concetto di empatia artistica diventi bilaterale: cioè esso non è più un semplice movimento che va dal soggetto all'oggetto, una semplice proiezione dell'uomo che investe la natura coi suoi senti-

menti; ma è anche il movimento dell'oggetto che fornisce al nostro animo il modello o la struttura di un dato processo psicologico.

Su questa base, il Groos parla dell'esperienza estetica come di un « rivivere » (*nacherleben*) l'oggetto stesso. Nell'esperienza artistica, cioè, a differenza delle altre percezioni della vita comune, la percezione dell'oggetto non si esaurisce nel percepire, ma ha una specie di eco nell' interno dell'animo, in cui si rivive interiormente quello che si è percepito esteriormente. Ciò è poi connesso a una ripresa del concetto romantico dell'arte come gioco, su di un piano psicologico-biologico, nel senso suddetto di un' imitazione interna e del rivivere l'oggetto.

Ancor più elaborata che le dottrine del Lipps e del Groos, è la teoria dell'empatia di Johannes Volkelt, al quale già abbiamo accennato, parlando dei teorici di fine Ottocento. L'opera principale del Volkelt è il *System der Aesthetik*, che si annunziava in due volumi, ma poi finì per comprenderne tre: il primo uscito nel 1905, il secondo nel 1910, il terzo nel 1914. Il tratto più originale dell'estetica del Volkelt è il suo collegare la dottrina dell'empatia con le dottrine simbolistiche dell'arte, le quali, già affermatesi notevolmente a fine secolo, andavano sviluppandosi appunto in quegli anni.

Tre possono essere, per il Volkelt, i modi in cui l'uomo può realizzare una esperienza simbolica. Il primo è il più evidente, ma insieme il meno importante: cioè il « simbolismo rappresentativo », quel fenomeno per cui l'uomo consapevolmente lega una determinata rappresentazione con un dato concetto. Il secondo modo è meno cerebrale, tuttavia è ancora determinato dalla volontà consapevole dell'uomo: cioè il « simbolismo generalizzante », quando una persona o una cosa viene assunta a significare tutto il gruppo di persone o di cose a cui essa appartiene. Il più importante è però, per il Volkelt, il terzo modo, cioè il « simbolismo evocativo » (*Stimmungssymbolik*). Esso consiste non più nel fatto che una cosa diventi simbolo di un'altra perché l'uomo stabilisce volutamente così, bensì nel fatto che un dato oggetto, allorché è contemplato, diventa capace di « evocarci » sentimenti di cui esso diviene il simbolo.

Da questa premessa, il Volkelt trae la sua dottrina della *stimmungssymbolische Einfühlung*, cioè dell' « empatia del simbolo evocativo » [1]. Secondo essa, il fenomeno dell'empatia collega un oggetto esteriore con determinati sentimenti umani, perché l'oggetto è in grado di evocare in noi quei sentimenti, che noi poi riflettiamo « empaticamente » nella nostra immagine dell'oggetto. Questa evocazione può avvenire per un fenomeno di associazione, oppure può essere pura e semplice evocazione. Questo secondo modo è, per il Volkelt, il più tipico dell'arte. Esso avverrebbe per mezzo di particolari sensazioni che accompagnano la percezione dell'oggetto contemplato: ad esempio, se si contempla un dato colore o insieme di colori, quest' immagine potrà divenire un simbolo evocativo allorché la percezione di essa sarà accompagnata da sensazioni non visive, ma ad es. termiche, tattili, acustiche. Queste sarebbero, per Volkelt, le « sensazioni simboliche », che ac-

[1] Cfr. J. VOLKELT, *System der Aesthetik*, I, München 1905, pp. 258-99.

compagnano sempre la percezione dell'oggetto nel modo suddetto di evocazione simbolica.

Parallela a questa sintesi di simbolismo e di empatia, si svolge la teoria volkeltiana dell'«illusione simbolica», che sarebbe, per il Volkelt, caratteristica dell'arte. Quest'illusione consiste appunto nell'animare di sentimenti umani oggetti naturali che in sé non avrebbero questi sentimenti, ma che sono però in grado di evocarli simbolicamente. Di qui sorge allora l'illusione che nelle forme della natura inanimata viva un senso simile al nostro; e da essa si genera una contemplazione animata da sentimenti umani, che il Volkelt chiama il *gefühlserfülltes Anschauen*. Questo costituisce appunto il precetto culminante della sua dottrina estetica.

2. *La nuova «scienza dell'arte»*. L'anno successivo all'apparizione del primo volume del *System der Aesthetik* del Volkelt usciva la *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* di Max Dessoir, la cui funzione essenziale fu duplice: da un lato quella negativa di mostrare le deficienze dell'estetica dell'empatia attraverso una critica serrata, dall'altro quella positiva di gettare le basi di una scienza dell'arte su nuovi fondamenti.

Quanto alla dottrina dell'empatia, il Dessoir mostrò come essa fosse insufficiente a spiegare una gran parte dei fenomeni artistici: ad esempio l'arte decorativa e ornamentale, l'architettura, tutte le arti basate sulla regolarità, l'armonia delle forme, ecc. Di fronte a tale dottrina, il Dessoir contrappone una nuova, radicale impostazione del problema estetico. Egli cioè mette in dubbio che si debba continuare a confondere, come s'era fatto fino allora, tre diversi concetti ciascuno dei quali ha un proprio mondo e una propria problematica: il concetto di «bello», quello di «estetico» e quello di «arte». Egli distingue invece nettamente i tre concetti: quello del bello che non include ancora necessariamente l'intervento umano; quello di estetico che è una considerazione soltanto parziale dell'opera d'arte (giacché le sfuggono gli aspetti morali, sociali, conoscitivi, ecc.); e quello di arte che esprime invece la totalità dell'opera d'arte prodotta dall'uomo.

In base a questa distinzione, Dessoir sostiene che, mentre lo studio dell'esperienza estetica dovrà essere compito di una «estetica» in senso stretto, lo studio dell'esperienza artistica sarà invece compito di una scienza che esamini i princìpi comuni a tutte le arti, che il Dessoir denomina «scienza generale dell'arte» (*allgemeine Kunstwissenschaft*). Per questo il suo trattato del 1906 porta il duplice titolo di *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*; e anche la rivista da lui fondata nello stesso 1906, che visse poi sino al 1939, porta analogamente il doppio titolo di «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft».

Carattere essenziale del sentimento estetico è, per il Dessoir, quello ch'egli definisce la *anschauliche Notwendigkeit*, cioè la «necessità intuitiva». Cioè quello che ci procura un'impressione estetica è l'apprendimento di un soggetto di cui ciascuna parte si presenti a noi con carattere di necessità; non però di una necessità razionale, bensì di una necessità puramente relativa all'immaginazione,

cioè intuitiva. Di qui l' importanza che assume in lui la valutazione della « prima impressione » che un oggetto esercita su di noi. Quanto poi alle singole forme d'arte, il Dessoir divide le diverse arti in arti spaziali e temporali (letteratura, mimica, musica), e insieme in arti imitative e in arti non-imitative o « ludiche » (architettura e musica).

Vicina a una siffatta estetica dell' intuizione, e nello stesso tempo sensibile agli influssi della dottrina dell'empatia, si era frattanto sviluppata in Germania la teoria di Jonas Cohn, autore, nel 1901, di una *Allgemeine Aesthetik*. In essa l'arte è definita espressione di una vita interiore (*Innensleben*), ed avente caratteri di intuitività e di disinteresse. Vicine a un altro aspetto dell'estetica dessoiriana, cioè alla classificazione delle arti, possono invece considerarsi la dottrina di Karl Lange, il quale nel 1901 pubblicava un *Das Wesen der Kunst*, dove distingueva appunto le arti mimetiche dalle arti di creazione o ludiche (senonché per il Lange la musica apparteneva ad entrambi i tipi); e quella di Hugo Dinger, il quale, nella sua *Drammaturgie als Wissenschaft* del 1905, distingueva invece tra arti della simultaneità e arti della successione [1].

Sempre in direzione psicologica, ma più lontane dalle dottrine specifiche dessoiriane, si svolgevano negli stessi anni altre teorie estetiche: quella di O. Külpe (*Der gegenwärtige Stand der experimentellen Aesthetik*, 1906; *Grundlagen der Aesthetik*, 1915), sviluppata soprattutto in senso associazionistico; quella di V. Lee (*The Beautiful*, 1913), svolta invece in vicinanza alla dottrina dell'empatia; quella di St. Witasek (*Grundzüge der allgemeinen Aesthetik*, 1904), che riassumeva un po' eclotticamente tutte le posizioni psicologiche precedenti. Un posto a sé merita E. Boullough (*Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*), il quale sostiene come nota caratteristica dell'arte la « distanza psicologica » tra l'oggetto contemplato e il soggetto contemplante. Si può infine ricordare anche il saggio di H. Bergson sul comico (*Le rire*, 1900) e anche, in genere, tutta la filosofia bergsoniana, che stimola a rivedere il fenomeno dell'arte da una nuova prospettiva psicologica.

Di tutte queste opere, si può dire che il risultato più interessante sia stato il progetto del Dessoir di una « scienza generale dell'arte », svincolata dalle metafisiche. In questo il Dessoir aveva avuto un precedente in R. M. Meyer [2], il quale, nel 1901, aveva individuato sei possibili metodi di studio del fenomeno artistico: tre speculativi (l'allegorico, il filosofico e l'estetico) e tre empirici (lo storico, il tecnico e lo psicologico). Dessoir non volle dichiarare addirittura l'empiricità della scienza dell'arte, ma la sua posizione doveva stimolare a una tal direzione. Questo fu appunto l'apporto maggiore del suo pensiero. In seguito il Dessoir, che visse sino al 1947, ebbe una lunga carriera e arricchì la sua cultura e il suo pensiero; tuttavia non trovò più un'autentica originalità (così come il Groos, che visse

[1] La distinzione era già stata fatta da M. SCHASLER, *Das System der Künste auf einem neuen im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprinzip*, Leipzig 1881.

[2] Cfr. R. M. MEYER, *Ueber das Verständnis von Kunstwerken*, « Neue Jahrbücher », VII (1901), p. 362 sgg.

sino al 1946, ma non superò mai veramente la posizione estetica dei suoi libri dell' inizio del secolo): prova ne è l'eclettismo del suo ultimo scritto, del 1947, *The Contemplation of Works of Art.*

Una reazione all'estetica dell'associazione psicologica e della distinzione delle facoltà è rappresentata dal pensiero di R. Müller-Freienfels, sostenitore di una teoria dell'arte come creazione di forme, insieme teoretiche e pratiche. La notorietà del Müller-Freienfels, soprattutto in Germania, fu grande, per tutta la prima metà del secolo. Egli infatti cominciò col pubblicare nel 1912, appena trentenne, una *Psychologie der Kunst* e continuò poi a pubblicare nella stessa direzione per più di un trentennio (morì nel 1949): una *Erziehung zur Kunst* nel 1925, una *Psychologie der Musik* nel 1936. Ma la sua posizione (derivata dalla psicologia del James) ha ormai rinunziato a una fondazione speculativa dell'estetica; per cui la sua è piuttosto una considerazione behaviouristica dell'arte.

Un approfondimento e uno sviluppo della dottrina del Dessoir si ebbe infine nell'estetica di Emile Utitz, autore di un gran numero di scritti di estetica, tra cui il fondamentale è la *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (1914-20). Per Utitz cinque sono i fattori costitutivi dell'opera d'arte: il materiale, il comportamento e l'attuazione dell'artista, il modo della rappresentazione, il valore della rappresentazione, la sua forma generale. Ma la funzione essenziale dell' Utitz, per tutta la prima metà del secolo è, analogamente al Dessoir, quella soprattutto di aver difeso la necessità dell'osservazione tecnica del fenomeno artistico anziché quella di una sua fondazione metafisica. Ancor nel 1956 egli scriveva: « The anchorage of aesthetics in philosophy does not by any means provide it with a sufficient foundation for further healthy development, irrespective of the fact that the latter may be achieved only if knowledge on the subject is sufficiently extensive and profound » [1].

3. *Naturalismo e sociologismo.* Mentre nel mondo tedesco l'estetica scientifica ha assunto, nella prima metà del secolo, soprattutto l'aspetto dell'estetica psicologica, nel mondo anglo-americano invece furono soprattutto naturalismo e sociologismo a contendersi il campo della scienza dell'arte (indipendentemente dalle analisi neopositivistiche e semantiche, delle quali diremo in seguito). Della corrente naturalistica i tre esponenti più noti sono considerati Santayana, Dewey e Whitehead; ma non sono da trascurarsi neppure il Ducasse, il Parker, il Prall.

La prima opera di estetica di G. Santayana appartiene ancora alla fine dell' Ottocento; *The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory,* 1896; ma del 1905 è *The Life of Reason in Art.* Per il Santayana carattere del bello è la perfezione della compiutezza individuale, la quale si effettua attraverso l'unità del molteplice. L'esperienza estetica ci dà quindi un piacere oggettivo, caratterizzato appunto da positività e da immediatezza. A differenza della conoscenza scientifica, la contemplazione artistica può cogliere direttamente la essenza del-

[1] E. UTITZ, *The Problems of the Congresses on Aesthetics,* « Riv. di Estetica », I, 2 (1956), p. 47.

l'universo ed averne quindi una fruizione diretta. Scopo dell'estetica è, per Santayana, quello di discutere l'origine, la causa, gli elementi e il fine della bellezza. A differenza del Dessoir, egli identifica quindi il bello con l'estetico e con l'artistico. Ma, a differenza della tradizione idealistica, egli ne rintraccia le note essenziali in caratteri fondamentalmente materiali.

La ricerca dei fattori biologici primordiali come costitutivi dell'essenza dell'arte anima anche la nota estetica di J. Dewey, espressa nel volume *Art as Experience* del 1934. Per Dewey l'arte è integrazione armonica di forma e contenuto, dell'uomo e del suo ambiente, la quale viene non « esposta » (come nella scienza), bensì « espressa » nella sua immediatezza. « Un compito fondamentale s' impone in tal modo a colui che intraprende a scrivere sulla filosofia dell'arte. Questo compito è di ricostruire la continuità tra le opere d'arte e i fatti, le azioni e le passioni di tutti i giorni, che sono universalmente riconosciute come costitutive dell'esperienza »[1]. Dewey nega quindi che si possa stabilire un confine netto tra arte e scienza, arte ed economia, ecc.

In questo senso, il valore polemico dell'opera del Dewey fu grande. Egli combatte sia « la strana opinione che un artista non pensi e un ricercatore scientifico non faccia altro che pensare »; sia l'arbitrario isolamento dell'arte dall'ambiente da cui essa sorge. Al contrario, per Dewey l'arte non può considerarsi neppure una prerogativa esclusiva dell'uomo: « All'arte, in tal modo, si prelude nei processi effettivi della vita. L'uccello si costruisce il nido e il castoro la diga allorché le spinte organiche interne cooperano con i materiali esterni in modo che le prime trovino uno sbocco e i secondi si trasformino in un grado soddisfacente. Possiamo esitare a usare la parola ' arte ' allorché dubitiamo della presenza di un intento direttivo. Ma ogni deliberazione, ogni intento consapevole, si sviluppa da cose già formate organicamente attraverso il libero giuoco delle energie naturali »[2].

Per indicare invece l'estetica da lui combattuta, quella cioè che ipostatizza l'arte, il Dewey adopera il termine di estetica « esoterica », in quanto considera l'arte qualcosa di esoterico, avulso dai legami concreti con la vita. Il risultato di questa ipostatizzazione, per il Dewey, è disastroso: l' isolare il fenomeno dell'arte facendone un feticcio che si possa guardare soltanto di lontano, separandolo dall' *humus* da cui sorge, finisce per impedirci di poterlo considerare nella sua effettiva realtà. In questa sua interessante polemica risiede forse il maggior valore della dottrina del Dewey; giacché invece la sua dottrina positiva ha un po' il difetto delle sue origini, in quanto, come è stato notato[3], essa sorge dal connubio tra una concezione spregiudicatamente moderna, di origine pragmatistica, con la concezione organicistica, propria dell' idealismo.

Non lontana dalla posizione del Dewey, in campo estetico, può considerarsi quella di A. Whitehead (cfr. *Science and the Modern World*, 1926; *Adventures of*

[1] J. Dewey, *Art as Experience*, New York 1934; trad. it. C. Maltese, Firenze 1951, p. 8.
[2] J. Dewey, *op. cit.*, p. 32.
[3] Cfr. S. C. Pepper, *Some Questions on Dewey's Aesthetics*, in *The Philosophy of J. Dewey*, ed. by P. A. Schilpp, Evanston a. Chicago 1939.

Ideas, 1933). Anch'egli vede come condizione essenziale dell'esperienza artistica l'organicità del processo del reale, per cui ogni fatto perde la sua isolatezza e s' inserisce nel contesto degli eventi universali; in questo senso egli può dire che il reale stesso è il bello; di fronte ad esso l'arte si presenta come un'attività che vuol suscitare l'attenzione degli uomini verso quei valori di organicità e di interrelazione.

A questi pensatori naturalistici può affiancarsi anzitutto C. J. Ducasse, autore, nel 1929, di un noto libro, *The Philosophy of Art*. Il Ducasse distingue tre tipi di attività, e quindi di espressione: quelle « ectoteliche », che hanno il loro fine fuori di sé (come è il caso del lavoro); quelle « autoteliche », il cui fine si esaurisce nell'azione stessa (come è il caso del gioco); e quelle « endoteliche », che hanno un fine intrinseco: tale è appunto il carattere dell'arte.

Un'altra estetica naturalistica è quella di Dewitt H. Parker (*The Principles of Aesthetics*, 1920; *The Analysis of Art*, 1924), che cerca di conciliare le esigenze naturalistiche con quelle della psicanalisi freudiana, fondando quindi un'estetica dell' immaginazione, intesa come uno sfogo di desideri che non si possono realizzare nel mondo oggettivo. Più recente è l'estetica naturalistica di D. W. Prall (*Aesthetic Judgment*, 1929; *Aesthetic Analysis*, 1936), il quale distingue tra aspetto quantitativo delle cose, aspetto qualitativo, ma riducibile alla quantità, e infine aspetto qualitativo non riducibile alla quantità, il quale ultimo sarebbe appunto la caratteristica dell'arte.

Affiancata alle estetiche naturalistiche, è sorta nel mondo anglo-americano una corrente molto vivace di estetica sociologica. Un suo precursore può considerarsi il Wundt, nella sua *Völkerpsychologie* (1900-20); senonché il pensiero del Wundt si aggirava ancora nel mondo dello psicologismo positivistico tedesco. Nel mondo anglo-americano, invece, l'estetica sociologica tien conto del pragmatismo, dell'analisi semantica, del nuovo naturalismo americano. Il suo rappresentante principale può considerarsi Herbert Read, autore di una serie di importanti opere estetiche: *The Meaning of Art*, 1931; *Art and Society*, 1937; *Education through Art*, 1943; *The Philosophy of Modern Art*, 1952.

Il Read non proviene da studi filosofici, ma da studi di arti figurative, il che conferisce un carattere particolarmente concreto alla sua dottrina. Quanto alla struttura dell'arte, per il Read « due grandi princìpi sono in gioco: un principio di forma derivato, a nostro avviso, dal mondo organico, e inteso come aspetto oggettivo universale di tutte le opere d'arte; e un principio creativo, peculiare della mente umana, che sollecita alla creazione (e a dar valore alla creazione) di simboli, fantasmi, miti che assumono una esistenza oggettiva di validità universale soltanto in forza del principio di forma. La forma è una funzione della percezione; la creazione è una funzione dell' immaginazione »[1]. Quanto al valore sociale dell'arte, il Read ha cercato di studiarlo sin dalle applicazioni dell'arte in funzione pedagogica. Così egli ha diviso le attitudini congenite in otto categorie: l'organizzatrice, l' impressionista, la ritmica, la strutturale, l'enumerativa, la tat-

[1] H. READ, *Education through Art*, London 1943; trad. it. G. C. Argan, Milano 1954, p. 32.

tile, la decorativa, l'immaginativa; a ciascuna di esse corrisponderebbe un diverso tipo di arte.

Un'altra estetica americana a sfondo sociologico è quella di George Boas, teorizzata nel suo libro *A Primer for Critics* del 1937. Il Boas si dirige in un senso chiaramente relativistico attraverso una teoria ch'egli denomina della *multivalence*. Secondo essa il giudizio estetico sulle opere d'arte non è univoco, bensì le opere d'arte riscuotono l'ammirazione di diverse generazioni per ragioni diverse, e i vari tipi di critica corrispondono a una varietà di interessi. In senso ancor più nettamente sociologico si svolge infine il pensiero di L. Mumford (cfr. *The Culture of Cities*, 1938), soprattutto riguardo all'architettura.

4. *Estetiche descrittive e comparative.* Su di un piano diverso si muovono le estetiche a sfondo scientifico che si svilupparono in Francia nella prima metà del secolo. Tra di esse, tre sono particolarmente note: quelli di Lalo, di Souriau e di Bayer.

Charles Lalo ebbe una lunga carriera di scrittore, a partire dalla sua prima opera importante, *L'esthétique expérimentale contemporaine* del 1908, sino alla sua estetica musicale, ch'egli scrisse prima nel 1939 e poi rifece nel 1946 (*Eléments d'une esthétique musicale scientifique*) [1]. Il Lalo riprende l'antica idea dell'arte come gioco, senonché egli la intende in un nuovo modo razionalistico e scientifico, nel senso cioè di perfezione, di integrazione, di unificazione del molteplice. L'estetica del Lalo è, nella sostanza, un'estetica scientifica di tipo descrittivo, nonostante che il Lalo negasse che la sua teoria fosse puramente descrittiva: egli sosteneva invece che essa avesse anche un valore normativo, che potesse cioè anche influire sulla poetica degli artisti. In questo senso egli sviluppò molto anche l'aspetto sociologico dell'estetica, giungendo al cosiddetto metodo « socio-estetico ».

Un'altra estetica scientifica, a contatto con le correnti più recenti è quella di E. Souriau (*L'avenir de l' Esthétique*, 1929; *La correspondance des arts*, 1947). Egli distingue quattro possibili tipi di estetica, corrispondenti ai diversi gruppi delle scienze: l'estetica pitagorica, corrispondente alle scienze matematiche; l'estetica dinamica, corrispondente alle scienze che studiano i processi storici, fisici, chimici; l'estetica « scheuologica », corrispondente alle scienze che studiano le forme delle cose, come l'astronomia, la geografia e la biologia; l'estetica psicotecnica, corrispondente alle scienze psicologiche. L'arte stessa finisce quindi per essere, per Souriau, una sorta di scienza applicata, effettuata attraverso la creazione di forme.

Più vicino al positivismo è invece R. Bayer, autore, nel 1934, di una *Esthétique de la Grâce*; e quindi, nel 1953, di *Essais sur la méthode en esthétique*. Il Bayer si propone appunto di fondare un'estetica scientifica, la quale, poiché l'arte è per lui « qualità », dev'essere « scienza della qualità ». Ma presupposto fondamentale

[1] Altre opere di CH. LALO sono: *Introduction à l'esthétique*, Paris 1912; *L'art et la vie sociale*, Paris 1921; *L'art et la morale*, Paris 1922; *La beauté et l' instinct sexuel*, Paris 1920; *L'expression de la vie dans l'art*, Paris 1933.

di questa fondazione scientifica dell'estetica è, per il Bayer, quello di *dementaliser l'esthétique*; egli cioè intende respingere quello ch'egli definisce il metodo « eteronomo » in estetica (metodo metafisico, psico-fisico, psicologico, sociologico) e accettare il solo metodo « autonomo », cioè descrittivo. Quanto alla sua dottrina particolare, egli distingue il bello, il sublime e il grazioso: il bello sarebbe un equilibrio di eguaglianza tra mezzi e fine; il sublime sarebbe un equilibrio per difetto, perché i mezzi sono inferiori al fine; la grazia sarebbe invece un equilibrio per eccesso.

Un posto a sé nell'estetica scientifica contemporanea merita invece il Thomas Munro, l'attuale direttore del « Journal of Aesthetics and Art Criticism ». Già nel 1928, nella sua opera *Scientific Method in Aesthetics*, il Munro proponeva un « metodo scientifico, descrittivo e naturalistico » nello studio dell'estetica, ma, a differenza dei precedenti positivisti, Munro sosteneva che la nuova estetica doveva essere « largamente sperimentale ed empirica »; tenere conto cioè delle riflessioni dei critici d'arte, della psicologia della creazione e del gusto estetico.

Il Munro ha poi realizzato questo suo intento di fondare un'estetica scientifica, appoggiandosi soprattutto da un lato all'etnologia, dall'altro alla psicologia; antico sostegno dell'estetica positivistica. Nello stesso tempo, il metodo comparativo, da lui largamente usato, lo spinge a un relativismo non lontano da quello del Boas: « Quando riflettiamo su questi dati, ad es. sul significato di una statua indù, impariamo a non giudicare tutte le opere con un'ottica moderna e occidentale, ma a comprendere il significato che è stato attribuito a questa statua dall'epoca culturale da cui è pervenuta. Certamente una delle conseguenze di questo punto di vista è quella di rendere la teoria estetica più relativistica » [1].

Nel suo libro più recente, *Towards Science in Aesthetics*, del 1956, il Munro ha difeso l'estetica scientifica dalle accuse che le sono state rivolte, sostenendo che esse muovono da una concezione angusta del concetto di scienza. Il Munro intende, cioè, per scientificità dell'estetica l'uso cosciente dei mezzi analitici fornitici dalla psicologia, dalla semantica e dall'etnologia in maniera più ampia di quella del vecchio positivismo, troppo incline alla tentazione del generalizzare.

Uno sviluppo particolare di questa corrente scientifica si può infine trovare nell'estetica psicanalitica di E. Fraenkel, il quale si batte appunto per il « valore scientifico di un' interpretazione psicanalitica di un'opera d'arte ». Invece una critica efficace di tutta questa corrente può trovarsi nell'opera di Charles L. Stevenson, il quale nota come molte estetiche che si pretendono scientifiche contengano in realtà molti elementi « normativi », anche se esse non se ne rendono conto, i quali elementi impediscono per la loro stessa natura una pura scientificità dell'estetica [2].

Nel suo complesso la corrente scientifica è stata certamente una delle voci

[1] TH. MUNRO, *Les tendances actuelles de l'esthétique américaine*, in *L'activité philosophique en France et aux États-Unis*, Paris 1950, I, pp. 351-81; v. p. 359.

[2] E. FRAENKEL, *Quelques remarques relatives à la psychanalyse de l'art*, « Atti del III Congr. Intern. d'Estetica », Torino 1957; CH. L. STEVENSON, *Interpretation and Evaluation in Aesthetics*, in « Philosophical Analysis », A Collection of Essays edit. by MAX BLACK, Ithaca, N. Y., 1950, pp. 341-82.

più importanti della storia dell'estetica della prima metà del secolo. Essa si trova equidistante sia dalle estetiche filosofiche che provengono dai «sistemi» di filosofia, sia delle poetiche empiriche che non elevano pretese scientifiche. Senonché, proprio per questo, l'esigenza scientifica contiene in sé una fondamentale ambiguità: essa cioè pretende ad un'assolutezza che invece non può fondare in modo assoluto; per cui critiche come quella suddetta dello Stevenson finiscono per essere incontrovertibili.

II

LE ESTETICHE FILOSOFICHE

1. *L'estetica neoidealistica.* Nel campo dell'estetica filosofica novecentesca, l'estetica neoidealistica ha occupato un posto essenziale, anche perché la figura più nota del Novecento estetico è certamente Benedetto Croce. L'itinerario del pensiero estetico di Benedetto Croce è segnato soprattutto da quattro tappe fondamentali: l'*Estetica* del 1902, il *Breviario di estetica* del 1912, l'*Aesthetica in nuce* del 1929, *La poesia* del 1936.

Nella celebre *Estetica* Croce sostenne l'identificazione dell'arte con l'intuizione e la coincidenza dell'intuizione con l'espressione. « Indipendente e autonoma rispetto all'intellezione; indifferente alle discriminazioni posteriori di realtà e irrealtà e alle formazioni e appercezioni, anche posteriori, di spazio e tempo; — l'intuizione o rappresentazione si distingue da ciò che si sente e subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come *forma*; e questa forma, questa presa di possesso è l'espressione. Intuire è esprimere; e nient'altro (niente di più, ma niente di meno) che *esprimere* » [1]. Per questo Croce sosteneva l'identità dell'estetica con la scienza dell'espressione, o la linguistica generale.

Con queste celebri identificazioni Croce riduceva sostanzialmente a una differenza empirica la distinzione tra arte e non-arte: « I limiti delle espressioni-intuizioni, che si dicono arte, verso quelle che volgarmente si dicono non-arte, sono empirici: è impossibile definirli.... tutta la differenza, dunque, è quantitativa, e, come tale, indifferente alla filosofia, *scientia qualitatum* » [2]. Questo rimarrà sempre l'ambiguità sostanziale dell'estetica crociana, in quanto essa pretende di essere filosofica e tuttavia, nel problema del caratterizzare l'arte di fronte all'intuizione non artistica, essa è costretta a rimandare alla critica empirica e non filosofica. Ancora nel 1952 Croce non aveva mutato questa sua posizione: « Si cerca talvolta un segno a cui riconoscerla [la poesia] con sicurezza; ma poiché questo segno non può essere qualcosa di esterno e di diverso da lei, sarà la sua definizione, la parola del filosofo che definisce che cosa è poesia. Senonché questa definizione stessa presuppone la spontaneità del riconoscimento fondamentale, che è nell'alto piacere del gusto, realmente provato. A chi non sa per questa via diretta che cosa è poesia, le definizioni non sono di nessun aiuto » [3].

[1] B. Croce, *Estetica*, Bari 1922 (3ª ed.), p. 14.
[2] B. Croce, *op. cit.*, pp. 16-7.
[3] B. Croce, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Bari 1952, p. 258.

Se non da un punto di vista positivo, però negativamente Croce cercò di delimitare nettamente l'attività artistica, staccandola dalle altre attività umane, attraverso la sua teoria dei « distinti » e dei quattro gradi dello spirito: l'arte cioè è conoscenza intuitiva dell' individuale; non può quindi essere né conoscenza concettuale dell'universale (logica), né volizione dell' individuale (economia e politica), né volizione dell'universale (etica). Questa teoria negativa permise al Croce di proclamare l' ideale dell'autonomia dell'arte, cioè di un'arte svincolata dalla conoscenza, dalla politica, dall'etica.

La teoria dell'autonomia dell'arte, proprio per il suo isolare l'arte facendone un'attività — secondo la terminologia deweyana — « esoterica », incontrò sempre maggiori difficoltà, soprattutto la difficoltà di spiegare la presenza di elementi intellettuali, politici, morali in quasi tutte le opere d'arte. Fu questa la molla che spinse il Croce a rielaborare più volte, nel corso della sua vita, la sua dottrina estetica. La prima modificazione fu l' introduzione del concetto di « liricità » dell'arte nella conferenza di Heidelberg del 1908, *Sul carattere lirico dell'arte.* Ma la prima importante rielaborazione, la cosiddetta « seconda estetica » di Croce, si ebbe nel *Breviario di estetica* del 1912: qui il Croce, per poter meglio spiegare la presenza dell'elemento passionale nell'opera dell'arte, introdusse la teoria per cui l' intuizione artistica sarebbe sintesi di un sentimento e di un' immagine; la quale teoria s' inquadra nell' idea più generale, qui sostenuta, della « circolarità » delle forme dello spirito. Una conseguenza di questo sviluppo fu l'affermazione del carattere di « totalità » dell'arte, nel saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*, del 1917.

Nell'*Aesthetica in nuce* del 1928, che alcuni considerano come la terza estetica del Croce, egli introduce il concetto della genialità per contraddistinguere la poesia dalla non-poesia: « Per la poesia occorre la poesia, quella forma di sintesi teoretica che si è definita di sopra, la genialità poetica, senza la quale il rimanente è la catasta di legna che non brucia perché non ci è modo di appiccarle il fuoco » [1]. Infine, nel volume *La poesia* del 1936, il Croce diede l'ultima e più compiuta formulazione del suo pensiero estetico. Egli distingue qui quattro tipi di espressione: l'espressione passionale, quella prosastica, quella poetica e quella oratoria. Di esse la poesia è data solo dall'espressione poetica; però anche gli altri tipi di espressione possono avere anch'essi un valore, qualora siano organizzati armonicamente: in tal caso essi costituiscono la « letteratura ».

L'estetica del Croce esercitò un grandissimo influsso, soprattutto in Italia. Nel campo della critica letteraria, M. Fubini ne fornì interessanti sviluppi (cfr. soprattutto il suo volume di saggi *Critica e poesia*, del 1956), giungendo a vedere nel concetto di « frammentarietà » la caratteristica della non-poesia di fronte a quella della poesia. In Germania, invece, Karl Vossler sviluppò, sin dagli inizi del secolo, il concetto crociano dell'estetica come linguistica, trasformandolo nell' identificazione dell'estetica con la « stilistica » (cfr. il suo volume fondamentale *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, del 1905). Per il Vossler, nel linguaggio si deve

[1] B. CROCE, *Ultimi saggi*, Bari 1948², p. 11.

separare un elemento creativo, oggetto della stilistica estetica (la *Sprache als Schöpfung*), da un elemento puramente tecnico e storico (la *Sprache als Entwicklung*), oggetto non più dell'estetica, ma della grammatica storica. « La stilistica — scrive il Vossler — c' insegna quello che v' ha di assoluto e di eterno nel linguaggio e ce lo presenta come creazione; la grammatica storica c' indica quanto vi ha di relativo e di passeggero e ce lo presenta sotto l'aspetto evoluzionistico » [1]. Uno sviluppo interessante dell'estetica stilistica si è avuto poi nell'opera di Leo Spitzer (cfr. *Critica stilistica e storia linguistica,* 1954).

Ancor più interessante è l' itinerario di quei pensatori i quali, pure accettando qualche tesi crociana, se ne distaccarono poi nella sostanza. Tale è il caso di Guido Calogero, autore di un importante volume di *Estetica Semantica Istorica,* del 1947. Contro le indistinzioni crociane, egli sostiene: « Non c' è speranza che intenda poesia, chi crede che la poesia sia presente in ogni istante della giornata umana. Gli stessi ingenui enunciatori di una simile idea manifestano, del resto, di fronte ad essa, un vago imbarazzo, che li induce al ripiego di considerare quella presenza come non sempre egualmente ' intensa ', anzi per lo più di assai povera intensità » [2]. Il Calogero nega anche l' identificazione dell'estetica con la linguistica, giacché, per lui, non tutte le arti sono semantiche: le arti figurative e l'architettura sono appunto arti asemantiche. E inoltre il Calogero indica come tipica della semanticità dell'arte una caratteristica che non può esserlo necessariamente dell'arte, cioè l'attenzione al significato: « L'esperienza del linguaggio ha questo fondamentale carattere: che quel che si ama, o si odia, non è mai il segno, ma il significato.... Il segno ha con ciò questa essenziale natura, di non costituire mai il termine reale della nostra azione » [3].

Una diversa contrapposizione all'estetica crociana s' incontra invece nel pensiero di Augusto Guzzo. Nel suo studio del 1947 su *Il concetto di arte* il Guzzo ha appunto indicato l' insostenibilità tanto del primo, quanto del secondo crocianesimo: « L'esclusione aprioristica di elementi razionali è tanto arbitraria, quanto la richiesta che ne faceva la vecchia estetica, quando assegnava all'arte il compito d' insegnare oltre che di dilettare, e si lasciava andare fino a presentare il ' dolce ' come veicolo dell'utile » [4]. Il Guzzo sta ora attendendo a una vasta opera *L'arte,* di cui è già uscito il primo volume, intitolato *Il parlare.*

Nel campo anglo-americano il Croce ebbe due prosecutori in B. Bosanquet, autore delle note *Three Lectures on Aesthetics* del 1914 e in E. F. Carrit, autore di due interessanti libri: *The Theory of Beauty* del 1928 e *An Introduction to Aesthetics* del 1947. Ma lo sviluppo maggiore del crocianesimo nel mondo inglese si ebbe col pensiero di R. G. Collingwood (*Outlines of a Philosophy of Art,* 1925; *Principles of Art,* 1938). Il Collingwood distingue tre gradi della coscienza: il sen-

[1] K. Vossler, *Sprache als Schöpfung und Entwicklung,* Heidelberg 1905; trad. it. D. Gnoli, Bari 1908, p. 148.

[2] G. Calogero, *Estetica Semantica Istorica,* Torino 1947, p. 11.

[3] G. Calogero, *op. cit.,* p. 14.

[4] A. Guzzo, *Il concetto di arte,* in « Filosofia », II, 1 (1951), pp. 3-30; p. 26 (questo studio fu scritto nel 1949 per la rivista « Philosophia » di Mendoza).

timento, l' immagine e il pensiero: ad essi corrispondono tre gradi diversi di espressione: l'espressione psichica, quella immaginativa e quella simbolica. L'opera d'arte proviene appunto, per il Collingwood, dall'espressione immaginativa.

All'estetica crociana si contrappose, nel neoidealismo italiano, l'estetica di Giovanni Gentile, espressa nel suo libro *La filosofia dell'arte*, del 1931. Il Gentile si oppone nettamente all' estetica crociana, ch'egli accusa di essere empirica e di non riconoscere neppure la sua empiricità. Un paragrafo essenziale di questo libro è appunto intitolato *Dall'estetica empirica a quella filosofica*; ed esso cerca di mostrare appunto che l' itinerario normale della riflessione della mente umana è quello che va dall'estetica empirica a quella filosofica: « Anche non volendo, si comincia dall'estetica empirica, e si finisce col sentire la necessità dell'altra » [1].

Per il Gentile ciò che si dice arte, dal punto di vista speculativo, non può essere se non il momento della pura soggettività, cioè del puro sentimento. Dovunque sia sentimento, per il Gentile, ivi è anche bellezza e quindi arte. Questo « sentimento » non sarebbe altro che l' Eros che già gli antichi avevano posto a fondamento di ogni attività artistica; e la genialità non sarebbe altro che la soggettività stessa del soggetto. Un aspetto particolare ma di grande interesse di quest'estetica gentiliana è il concetto della « inattualità » dell'arte: secondo esso, l'arte cessa di essere una categoria e si riconosce con ciò l' impossibilità di una trattazione filosofica autonoma dell'arte. « L'arte pura — scrive Gentile — è inattuale. Non è attuale vita dello spirito, ma entra nell'attualità spirituale e lì si fa sentire.... È un *nescio quid*, un *Deus absconditus* e presente, che s' impadronisce di noi... » [2].

È questo il punto più moderno dell'estetica del Gentile, ma è insieme il punto che fa crollare tutta l' impalcatura della sua estetica filosofica. Giacché se l'arte, in quanto « inattuale », appartiene al regno del passato e quindi dell'empiria, e se filosofia può farsi solo di ciò che è attuale, dovrebbe conseguire che un'estetica filosofica è impossibile, mentre l'unica estetica legittima dovrebbe essere quella empirica. In questo senso può dirsi proveniente dall'attualismo l'estetica di Cleto Carbonara, derivata dalla sua « filosofia dell'esperienza » (cfr. *Del bello e dell'arte*, 1953).

2. *L'estetica cattolica.* In direzioni completamente opposte si muovono le estetiche che, nel Novecento, provengono da filosofie cattoliche. Tra di esse, in primo luogo, sono da ricordarsi le estetiche di provenienza tomistica, tra cui le più importanti sono quella di Jacques Maritain e quella di E. De Bruyne.

Il Maritain ha svolto la sua estetica in parecchie opere, ma le più importanti sono *Art et Scolastique* del 1922 e *Creative Intuition in Art and Poetry* del 1938. Per il Maritain l'esperienza estetica è una forma di intuizione intellettuale, cioè un' intuizione illuminata dall' intelligenza e rivolta al profondo mistero delle cose. Il Caracciolo ha così riassunto questa posizione del Maritain: « L'arte non appar-

[1] G. GENTILE, *La filosofia dell'arte*, Milano 1931, p. 354.
[2] G. GENTILE, *op. cit.*, p. 126.

tiene alla sfera speculativa, ma a quella pratica. Nell'ambito di questa si distingue come un fare, che non riguarda, per sé, direttamente, il fine ultimo dell'uomo. La legge cui, in sé e per sé considerato, tale fare obbedisce, e il giudizio sotto cui cade, non è morale. Che ulteriormente e concretamente anche il fare artistico ricada, come tutto che è dell'uomo, sotto la legge etica è indubbio, ma esso, nella sua ideale purità, è fuori da tal legge, come, preso nella sua purezza teoretica, lo è un pensiero matematico »[1].

Anche E. De Bruyne, noto storico dell'estetica medievale, ha svolto un'estetica tomistica nel volume *Esquisse d'une philosophie de l'art*, del 1930. Il De Bruyne distingue una conoscenza estetica, caratterizzata dal disinteresse, e una conoscenza artistica, caratterizzata invece dalla tendenza a valori e intenzioni religiose e morali. Quest'ultima si attua attraverso una sintesi di tutte le facoltà dell'uomo, caratterizzata però dall'accentuazione dell'elemento istintivo.

L'estetica cattolica non è tuttavia limitata al pensiero neotomistico, ma si estende a varie e multiformi correnti di pensiero. Un'estetica influenzata dal bergsonismo e dall'esistenzialismo è quella di A. Malraux, autore, nel 1948-51, di un libro dal titolo *La psychologie de l'art*. Il Morpurgo-Tagliabue ha così caratterizzato la religiosità estetica di Malraux: « La religiosité à laquelle Malraux se rapporte est un ascétisme existentiel: de durer au-delà de la mort, de vaincre le destin humain; cela implique una foi, cette convinction de l'existentialisme humaniste, que l' homme, et non le chaos, porte en lui la source de l'éternité.... Le formalisme figuratif pénètre ainsi dans l'existentialisme, comme il s'acheminait vers le bergsonisme avec Valéry, et une nouvelle perspective esthétique s'annonce »[2]. In particolare, l'arte è, per Malraux, il possesso del mondo e di se stessi, attuato attraverso una trasfigurazione, una metamorfosi che si realizza nelle forme dell'armonia. Essa però non può, proprio per questo suo carattere di trasfigurazione, essere conoscenza: l'arte perciò non può realizzare il fine di conoscere il mondo.

Contro l'estetica di Malraux si oppone, sempre in campo cattolico, la teoria di Nicolas Balthasar, il quale invece difende l' idea dell'arte come conoscenza: « Quoi qu'en pense Malraux, l'art moderne est donc bel et bien une forme de la conscience du monde; il fait partie de sa culture complète. Il n'est pas le rival du monde puisqu' il s'y intègre nécessairement. L'artiste est un être dans le monde. L'artiste a beau transfigurer le monde, le métamorphoser; il en fait partie par l'effort de son esprit et de sa sensibilité »[3].

Dell'estetica cattolica italiana, ci limiteremo a parlare del pensiero di L. Stefanini, di L. Pareyson e di F. Battaglia, pur ricordando i notevoli apporti di M. F. Sciacca, di G. Flores d'Arcais, di M. Gentile, di C. Mazzantini, di C. Giacon. Di L. Stefanini sono la *Metafisica dell'arte*, del 1948 e il *Trattato di estetica*, del 1955.

[1] A. CARACCIOLO, *L'estetica di Jacques Maritain*, in « Riv. di Estetica », III, 3 (1958), pp. 441-64; v. p. 461.

[2] G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'esthétique contemporaine*, Milano 1960, p. 190.

[3] N. BALTHASAR, *Esthétique métaphysique: beau dans la nature et beau dans l'art*, in « Atti del VII Conv. di Studi Filos. Cristiani - Estetica », Padova 1952, pp. 190-8; v. p. 197.

Lo Stefanini sostiene il carattere semantico e intenzionale dell'arte: « La poesia (come l'arte) è parola assoluta nel senso che in essa si chiude prestigiosamente il ciclo espressivo ed essa non attende alcunché di eccedente la sua definita consistenza e nulla significa oltre il significarsi in essa di un'anima: *aliquid ultimum et delectabile*. Il valore di ogni altra espressione, che non sia quello della poesia, è ciclo espressivo ed essa non attende alcunché di eccedente la sua definita consistenza e nulla significa oltre il significarsi in essa di un'anima: *aliquid ultimum et delectabile*. Il valore di ogni altra espressione, che non sia quello della poesia, è tramite (*Mittelwert*); il valore dell'espressione poetica è termine (*Eigenwert*) » [1].

Di Luigi Pareyson l'opera principale è l'*Estetica, teoria della formatività*, del 1954. Per il Pareyson, mentre l'estetica è « la forma per la forma », l'arte è invece « la formazione per la formazione »: cioè essa è un processo formativo autonomo, che costituisce la forma.

Recentemente il Pareyson ha studiato il rapporto tra la formatività artistica e il corso della storia: « Per un verso l'opera d'arte emerge dalla storia: essa nasce in una determinata situazione storica e con una precisa condizionalità temporale, ma non è prodotta dalla storia che la precede, perché piuttosto ne trae sostegno e nutrimento.... Per l'altro verso l'opera si riimmerge nella storia: lungi dal ridursi a un semplice momento del flusso temporale, è capace di produrre essa stessa storia, perché con l'esemplarità del suo valore suscita dietro a sé una vita di imitazioni e riprese e sviluppi che variamente vi s' ispirano.... » [2].

Diversa, se pur parallela, è la contrapposizione del pensiero di F. Battaglia all'estetica idealistica: « Se dobbiamo accennare una critica rispetto all'estetica idealistica, da cui pur moviamo cercando di rivendicare quanti più motivi possiamo sul piano spirituale, diremo che alla perfezione dell'atto intuitivo noi sostituiamo il riconoscimento di una immanente e immancabile imperfezione.... Nell'essenza l'arte è quella che è, peculiarmente linguaggio segnato nell' immagine, fantasia avviata nel canto, in una parola intuizione; senonché tale non è mai che il canto non soffra soste o la parola non manchi all' immagine » [3].

3. *L'estetica esistenzialistica*. La prima espressione notevole dell'estetica esistenzialistica si ebbe, nel Novecento, con l'opera di Karl Jaspers. Già nella sua *Psychologie der Weltanschauungen* lo Jaspers aveva cercato di vedere nell'arte una *Grenz-Situation*, in cui l'uomo viene a trovarsi ai limiti della trascendenza. Di qui l' interesse dello Jaspers per la psicopatologia degli artisti, che mise capo al noto studio *Strindberg und Van Gogh. Vergleichende Pathographie*, del 1922. Studiando Strindberg, Van Gogh, Swedenborg e Hölderlin, lo Jaspers individua appunto nella

[1] Cfr. M. F. SCIACCA, *L' interiorité objective*, Milano 1951; per il pensiero estetico di M. Gentile, C. Mazzantini e C. Giacon cfr. gli « Atti del VII Conv. ecc. » cit., rispettivamente alle pp. 286-7; 27-37; 325-9; di G. Flores d'Arcais cfr. *Il cinema*, Padova 1951.

[2] L. PAREYSON, *Arte e storia*, in « Riv. di Estetica », IV, 3 (1959), pp. 340-60; v. p. 347.

[3] F. BATTAGLIA, *Estetica idealistica ed estetica spiritualistica*, in « Atti del VII Conv. ecc. » cit., pp. 135-72; v. p. 150.

schizofrenia una condizione che facilita l'apertura eccezionale dell'uomo all'orizzonte metafisico, che sarebbe la caratteristica dell'arte.

Il pensiero estetico del Jaspers meglio si precisa nei tre volumi della sua *Philosophie*, del 1932. Qui l'arte diventa lettura delle *cifre*, cioè dei simboli attraverso cui traluce, nell'esperienza umana, la realtà più profonda. L'arte consiste nel tentativo di cogliere queste « cifre » e nel trasmetterle attraverso l'espressione. Per questo l'arte è una sorta di rivelazione. Queste idee vengono ulteriormente sviluppate nello scritto *Von der Wahrheit*, del 1948. L'arte diviene qui per Jaspers un tentativo di coglier il senso dell'essere, di afferrare l' incomprensibile che ci circonda, l'*Umgreifende*.

Queste idee di un'estetica esistenzialistica raggiungono la loro più compiuta espressione nel pensiero di Martin Heidegger. La sua estetica è espressa in una serie di saggi filosofici e critici: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, del 1935-36; *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, del 1944; *Vorträge und Aufsätze*, del 1954. Come per Jaspers, anche per Heidegger l'arte è rivelazione o, nella sua terminologia, *Unverborgenheit*, « non nascondimento, ἀ-λήθεια ». Tale è lo strumento per eccellenza dell'arte, cioè la parola. Attraverso di essa l'artista coglie i « cenni del sacro » e li trasmette agli altri uomini.

La teoria dell'arte come rivelazione è stata espressa da Heidegger con la celebre locuzione *das sich in-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden*, cioè il « mettersi in opera della verità dell'essente ». Per questo l'arte è sempre poesia, in quanto il termine tedesco indicante la poesia, *Dichtung*, è imparentato col termine *Diktat*, «dettato». L'arte, quindi, è sempre poesia perché è un dettato dell'essere. « La realtà dell'opera — scrive Heidegger — si stabilisce in ciò che è di opera nell'opera, nell'accadimento della verità ». Perciò il poetare, il ποιεῖν, è un « accadere », nel senso di un incontro tra pensiero e poesia, di un riunirsi dei due termini: con termine greco, nel senso di un συμβάλλειν, di un « simbolo ».

Una proliferazione dell'estetica esistenzialistica si ha nel pensiero di J. P. Sartre, espresso nell' *Imaginaire* (1940) e nel saggio *Qu'est-ce que la littérature?* (1947). Per Sartre l'oggetto dell'arte è l' immaginario, cioè non un sapere positivo, ma un sapere irreale, per immagini. Perciò l'esperienza artistica è, per Sartre, dello stesso genere della « paramnesia », cioè di quando si crede di trovare nel passato un *analogon* della situazione presente; e, per questo suo valore analogico, l'arte dev'essere sempre impegnata e non può mai essere una pura contemplazione.

In Italia l'estetica esistenzialistica ha avuto i suoi maggiori rappresentanti nell'Abbagnano e nel Paci (di cui diremo nel paragrafo successivo sull'estetica fenomenologica). L'Abbagnano, nel suo studio *L'arte e il ritorno alla natura*, del 1941, ha considerato l'arte come « un appello a quel ritorno alla natura che è la via della realizzazione autentica dell'uomo come natura e insieme un appello a una forma non caduca di solidarietà umana » [1]. Più recentemente l'Abbagnano ha insistito

[1] N. ABBAGNANO, *L'arte e il ritorno alla natura*, in « Archivio di filosofia », XI, 3 (1941), Roma, pp. 307-19; v. pp. 316-7; ristampato in *La vita dello spirito e il problema dell'arte*, Milano 1942, pp. 15-28; v. p. 25.

sul carattere sociale e comunicativo dell'arte: « La comunicazione non è quasi mai il fine esplicito dell'artista, che lavora quasi sempre per la propria soddisfazione e cerca nel suo lavoro la realizzazione o l'espressione della sua personalità. Ma essa è inerente all'arte come espressione. Le possibilità di vedere, di contemplare, di godere, che l'arte realizza, le nuove aperture sul mondo che essa dischiude, quando riescono espresse nell'opera, rimangono a disposizione di chiunque sia in condizione di intendere l'opera stessa. L'espressione è per natura sua comunicazione »[1].

4. *L'estetica fenomenologica.* Nonostante che Husserl non si sia mai proposto esplicitamente il problema dell'arte, tuttavia la sua filosofia diede origine a un' importante corrente di studi fenomenologici. Tra i primi rappresentanti di questa corrente è da ricordarsi Moritz Geiger (*Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, 1922; *Zugänge zur Aesthetik*, 1928). Per il Geiger l'estetica rinvia necessariamente a una metafisica, ma a una metafisica di tipo fenomenologico, la quale distingue anzitutto lo strato dell'arte da quello della pratica; quindi lo strato del puro piacere caratteristico del divertimento, da quello del gioco, caratteristico dell'arte. Maggior saldezza filosofica sembra invece presentare l'estetica fenomenologica di Roman Ingarden, il quale deriva la propria estetica da una diretta applicazione della teoria fenomenologica di Husserl. Egli tenta, cioè, nel suo libro *Das literarische Kunstwerk* (1931), di sviluppare una teoria dell' intenzionalità dell'oggetto estetico, il quale si presenta quindi analizzabile in una serie di diversi strati, ciascuno corrispondente a una data operazione soggettiva delle coscienze. Il primo strato, in un'opera letteraria, sarebbe quello dei suoni, il secondo quello delle unità di significato, il terzo quello degli oggetti rappresentati, il quarto quello del mondo raffigurato, il quinto (il più caratteristico) quello delle « qualità » metafisiche quali il sublime, il tragico, il terribile, il santo, di cui spesso l'arte ci offre la contemplazione.

Tra le estetiche fenomenologiche vanno ricordate ancora come notevoli l'*Aesthetik* di N. Hartmann, apparsa postuma nel 1953, l'*Aesthetica* di M. Bense (1954) e l' *Introduction à Bach* di B. de Schloetzer (1943), la quale ultima, nonostante che muova da un problema particolare, sviluppa tutta una dottrina semantico-fenomenologica dell'arte. Un aspetto particolare ha assunto, in Francia, l'estetica fenomenologica di Mikel Dufrenne, autore, nel 1953, di due volumi di *Phénoménologie de l'expérience esthétique.* In essi l'estetica fenomenologica assume piuttosto l'aspetto di un'estetica empirica: « Comment déterminer ce qui est oeuvre d'art et mérite de devenir pour nous objet esthétique? Nous pousserons l'empirisme à son terme, comme fait Aristote pour la definition des vertus; nous nous rallierons à l'opinion des meilleurs, qui est aussi finalement l'opinion commune, l'opinion de tous ceux qui ont une opinion. Est oeuvre d'art tout ce qui est reconnu comme telle et proposé comme telle à notre assentiment »[2].

Recentemente, J. C. Piguet, in un libro intitolato *De l'esthétique à la métaphy-*

[1] N. ABBAGNANO, *Due « voci »: Bello, Estetica,* in « Riv. di Estetica », II, 2 (1957), pp. 149-61; v. p. 161.
[2] M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'experience esthétique,* Paris 1956[1]. Id, 3,.

sique (1959), ha sviluppato una nuova estetica fenomenologica, intesa nel senso di un grado preliminare della metafisica: « On verra alors notre première partie se dessiner comme une sorte de ' phénoménologie esthétique ', car elle est une enquête sur le *sens* de l'oeuvre d'art; mais dans la deuxième partie, cette phénoménologie va en quelque sorte se retourner sur elle-même, et devenir comme la ' phénoménologie de la phénoménologie esthétique ' »[1].

In Italia, prima A. Banfi, poi E. Paci hanno rappresentato eminentemente la corrente di estetica fenomenologica. Del Banfi gli scritti estetici si trovano raccolti nel volume *Vita dell'arte*, del 1946. Del Paci, proveniente dall'esistenzialismo, sono da ricordarsi: *Esistenza e immagine* (1948), *La mia prospettiva estetica* (1953), *Tempo e relazione* (1954), *Dall'esistenzialismo al relazionismo* (1958) e l'opera da lui svolta nella rivista « Aut-Aut », da lui diretta. Proprie del Paci sono la teoria della metafisicità della parola, quella dell'essenzialità del linguaggio, quella della paradossalità dell'arte. Ricorderemo infine l'opera di C. Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte* (1956).

5. *L'estetica marxistica.* Il Lukács ha indicato il 1930 come la data a partire dalla quale l'estetica marxista ha cominciato ad esistere in maniera consapevole; in effetti, da allora i teorici marxisti hanno cominciato da un lato a studiare la dottrina dei loro classici anche relativamente al problema estetico, dall'altro ad approfondire essi stessi la formulazione dell'estetica marxista. Questo duplice movimento è culminato da un lato nel 1948 con la pubblicazione integrale, a cura di M. Lifschitz, degli scritti di estetica di Marx e di Engels[2], dall'altro nel 1950 con la nota discussione di Stalin sui problemi della linguistica, che ha offerto, tra il resto, lo spunto a uno dei più impegnativi studi di G. Lukács, il più noto teorico vivente dell'estetica marxista.

Tuttavia anche nel primo trentennio del secolo si ebbe un pensiero marxistico anche relativamente all'arte e all'estetica. Anzitutto G. V. Plechanov combatté vivacemente la dottrina dell'arte per l'arte, interpretando invece l'arte come una contraddizione sociale tra l'artista e l'ambiente che lo circonda. Così, in polemica col Černyševsky, egli sostiene: « In generale il vero tragico è determinato dal conflitto che sorge tra le aspirazioni coscienti dell' individuo — necessariamente limitate e più o meno unilaterali — e le forze cieche del divenire storico, le quali agiscono con la potenza di leggi naturali »[3].

Questa sua dottrina apparve eterodossa, poiché Lenin accusò la sua estetica di essere inconciliabile con l'autentico marxismo e di derivare da uno Hegel male inteso. Per Lenin l'arte deve risolversi invece nella vita politica del proprio partito, per cui la tanto esaltata libertà dell'arte non sarebbe altro che un' ipocrisia. A dif-

[1] J. C. Piguet, *De l'esthétique à la métaphisique*, La Haye 1959, p. 27.

[2] K. Marx, F. Engels, *Ueber Kunst und Literatur*, hrsgg. v. M. Lifschitz, 1948. In Italia ne è apparsa una scelta tradotta: Marx e Engels, *Sull'arte e la letteratura*, a cura di V. Gerratana, trad. di G. De Caria, Milano 1954.

[3] Cit. in G. Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Berlin 1954; trad. it. E. Picco, Milano 1957, p. 204.

ferenza di Lenin, invece, Franz Mehring, il noto biografo di Marx, sosteneva, in quegli stessi anni, che il « poeta è posto su di un osservatorio più alto degli spalti del partito »[1].

In questi ultimi trent'anni, invece, l'estetica marxista si è andata notevolmente sviluppando e arricchendo di nuovi motivi. In Inghilterra un'estetica marxistica particolare si è avuta ad opera di C. Caudwell (C. J. Sprigg) nel suo libro *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, del 1937. In esso il Caudwell riprende la tesi marxistica della « sovrastruttura », ma introdotta nella strana prospettiva di voler escludere la filosofia dall'estetica e di applicarla invece alla critica d'arte: « Se si vuole restare nell'ambito preciso dell'estetica, bisogna anche attenersi o alla parte di creatore o a quella di osservatore delle opere d'arte. Questi e non altri, sono i confini dell'estetica ' pura '. Senonché, appena ci si trasferisce dall'atto creativo o da quello del godimento dell'opera d'arte alla vera e propria critica d'arte, si fa subito evidente che ci si pone al di fuori dell'arte, che si comincia a considerarla dall' ' esterno ' »[2].

Ma il teorico marxista più noto è, come si è detto, l'ungherese G. Lukács. Vi è in lui, a differenza del Caudwell, l'esigenza che la critica letteraria, pur impostata marxisticamente, debba essere scientifica: « Se non vuoi considerare la critica come un ramo della scienza e della pubblicistica, allora le nostre idee differiscono profondamente »[3]. L'alternativa che per il Lukács si pone è questa: critico-scrittore o critico-filosofo ? Il vero critico estetico è Goethe o Hegel ? Per il Lukács il punto d' incontro tra le due opposte soluzioni può essere costituito dalla « zona intermedia » del problema dei generi letterari, in quanto essa è « la zona dell'oggettività, dei criteri oggettivi per le opere singole e per il processo creativo individuale di ogni singolo scrittore »[4]. La scientificità della critica estetica è cioè concepita dal Lukács come « unità di filosofia [cioè, in concreto: di filosofia dell'arte], di storia letteraria e di critica »[5] e lo studio dei generi sarebbe l'ambito in cui questa unità può meglio realizzarsi.

Notevole è la polemica del Lukács contro il saggio sulla linguistica del 1950 che porta la firma di Stalin. La posizione fondamentale del saggio dello Stalin è che la lingua comune non appartenga alla soprastruttura, ma sia un fenomeno originario, mentre la letteratura e l'arte sarebbero invece fenomeni appartenenti alla soprastruttura. La posizione staliniana mirava cioè a svincolare la linguistica marxistica dall'ortodossia al concetto di soprastruttura, difficilmente sostenibile; il Lukács invece ha cercato di difendere la tradizione marxistica: « Il ponte, in quanto mezzo di comunicazione, fa parte della produzione; ma in sede estetica appartiene

1 F. Mehring, *Marx und Freiligrath in ihrem Briefwechsel*, in « Neue Zeit », 12 (1912).
2 C. Caudwell, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, London 1937; trad. it. D. Puccini, Torino 1950, p. 20.
3 G. Lukács, *K. Marx und F. Engels als Literaturhistoriker*, Berlin 1953, trad. it. C. Cases, Torino 1957², p. 418.
4 G. Lukács, *op. cit.*, p. 453.
5 G. Lukács, *op. cit.*, p. 467.

alla soprastruttura »[1]. Come valutare allora le opere d'arte del passato? Il Lukács cerca di risolvere in maniera ingegnosa la difficoltà: « L'utilizzazione delle opere attinte dal passato può compiersi soltanto attraverso una determinata transvalutazione di esse; la quale assai spesso viene ad essere distorcimento e travisamento del senso originario ed effettivo »[2]. Sembra però, con ciò, ripresentarsi una alternativa difficilmente risolvibile: critica come « valutazione » oppure critica come « trasvalutazione »?

A questa estetica marxistica del Lukács, ancor legata per più di un lato alle suggestioni dell'estetica idealistico-romantica, si è contrapposta in Italia una nuova estetica marxistica sorta invece da una decisa reazione al romanticismo e aperta alle voci più moderne del pensiero europeo e americano, l'estetica di Galvano Della Volpe. Il Della Volpe ha messo bene in luce la contraddizione del Lukács, il quale, mentre vuol vedere nell'arte una rappresentazione della totalità della vita, rimane tuttavia fermo al concetto di arte come intuizione sensibile, per cui resta « inevitabilmente diviso e estraniato nell'uomo l'artista dallo scienziato, dallo storico, dal pensatore, dall'uomo d'azione »[3].

Negata la possibilità di una caratterizzazione metafisica dell'arte, il Della Volpe ne rintraccia la nota distintiva nella sua tecnica semantica, la quale consiste in un carattere di « organicità » e di « aseità ». Egli pensa cioè che un testo poetico sia condizionato da valori i quali possono essere verificati soltanto in riferimento esclusivo a quel testo; cioè la struttura tecnica di un'opera d'arte è nello stesso tempo la norma costitutiva e la norma valutativa di esso. Nella storia accade invece, per il Della Volpe, il contrario: ogni asserzione ha bisogno qui di una verifica che non sia deducibile dal testo di essa, ma provenga da altri testi e da altre fonti. Di qui la formula culminante dell'estetica del Della Volpe: l'arte è un tipo di discorso che comporta un' « autoverifica », mentre la scienza e la storia sono un tipo di discorso che comporta un' « eteroverifica »[4].

La teoria del Della Volpe è il prodotto più moderno e più maturo dell'estetica marxistica. Entro di essa possono poi farsi rientrare alcune delle poetiche neo-realistiche che esamineremo nel prossimo capitolo.

[1] G. Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, trad. cit., p. 458.
[2] G. Lukács, *op. cit.*, p. 472.
[3] G. Della Volpe, *Il verosimile filmico e altri scritti di Estetica*, Roma 1954, p. 123, n. 1.
[4] G. Della Volpe, *Discorso poetico e discorso scientifico*, in « Atti del III Congr. Intern. di Estetica » cit., pp. 525-30; v. p. 529. Mentre il presente libro era già in corso di stampa, è uscita l'opera fondamentale dell'estetica del Della Volpe, la *Critica del gusto*, Milano, ed. Feltrinelli, che rappresenta un decisivo approfondimento del suo pensiero estetico.

III

LE POETICHE E LE TEORIE DI CRITICA D'ARTE

1. *Espressionismo, simbolismo, formalismo.* Come la scientificità fu la parola d'ordine del nuovo secolo nell'estetica tedesca, così nel campo delle poetiche il Novecento si aprì in Germania col violento affermarsi delle teorie espressionistiche, soprattutto nel campo della pittura e della musica. Il movimento che fece centro nella nota rivista « Der blaue Reiter » volle appunto essere una netta reazione contro ogni poetica impressionistica o comunque imitativa: di qui l'arte pittorica di W. Kandisky, di P. Klee, di O. Kokoschka e la nuova corrente musicale dei tre viennesi A. Schönberg, A. Berg e A. Webern.

Nel campo della pittura e della scultura si deve ricordare, al proposito, l'opera di W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, del 1908, dove sorse per la prima volta il termine « espressionismo », a proposito dei quadri di Van Gogh. In essa il Worringer combatté tanto la poetica impressionistica quanto la psicologia naturalistica, sostenendo un'antinaturalismo formalistico. In questo il Worringer si avvicinava al formalismo geometrico professato da A. Schmarsow (cfr. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905) e giustificava, oltre che la poetica espressionistica, quella cubistica e astratta in genere, che doveva produrre sia l'arte di P. Mondrian, sia il colorismo dei « Fauves ». E s' iniziava qui una lunga polemica, nell' ambito dell'arte formalistica, tra la tendenza anti-espressiva, teorizzata ad es. da G. Apollinaire (cfr. *Les peintres cubistes*), e quella espressionistica di Kandinsky, che voleva dipingere emozioni pure.

La polemica tra espressionismo e antiespressionismo si sviluppò con particolare vivacità nel campo delle poetiche musicali. Infatti la scuola viennese dodecafonica di Schönberg, Berg e Webern si produsse proprio nell'ambiente dell'espressionismo. In un avvertimento alla esecuzione del suo *Pierrot lunaire* (1912), Schönberg cercava appunto di fissare l' idea di una musica che fosse espressiva, pur rifiutando ogni poetica mimetica: « Gli esecutori non devono tentare di dar forma ed espressione allo spirito e al carattere dei singoli pezzi, basandosi sul senso delle parole, ma sempre e soltanto ispirandosi alla musica. La rappresentazione pittorico-tonale degli avvenimenti e dei sentimenti esposti nel testo si trova senz'altro nella musica, nella misura in cui è stata sentita necessaria ed importante dall'autore » [1]. Su questa base Schönberg scrisse il suo famoso saggio *Das Verhältnis zum Text*,

[1] Cit. da L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Torino 1954, p. 83.

che apparve nel 1912 in « Der blaue Reiter » come il manifesto della nuova musica espressionistica.

La musica dodecafonica, nella sua violenta reazione contro tutta la musica tradizionale, oscillerà sempre tra un contenutismo basilare a cui è spinta dal suo espressionismo e un formalismo finale a cui approda per la natura della sua stessa tecnica. Per cui si è vista forse giustamente la conciliazione di quest'aporia nel famoso principio enunciato in quegli anni dal Kandinsky: « Ultima espressione astratta rimane in ogni arte il numero »[1].

Le direzioni per cui si avviò quest'espressionismo dei primi decenni del secolo furono quindi molteplici: da un lato l'arte astratta, dall'altro la dodecafonia, dall'altro la cosiddetta *antipoesia* di Bertold Brecht. E movimenti analoghi possono considerarsi quelli della poetica simbolistica, in Italia quelli della critica rondistica ed ermetica, in Francia la poetica di *Le Coq et l'Arlequin* di J. Cocteau (1918), quella di Alain (E. Chartier) nel *Système des Beaux-Arts*, 1920. A questo proposito occorre ricordare lo sviluppo della poetica di P. Valéry alla quale abbiamo già accennato a proposito delle correnti di fine Ottocento (cfr. *Eupalinos*, 1923; *Pièces sur l'art*, 1934). In essa il Valéry teorizza una poetica dell' irrazionale, del « disordine », a contatto con le suggestioni del simbolismo di Mallarmé.

Più staccate da queste polemiche si svolgono invece le poetiche del formalismo figurativo, di Wölfflin, Berenson, L. Venturi, Fry e C. Bell. Abbiamo già accennato a E. Wölfflin parlando dell'estetica di fine Ottocento e della dottrina della « pura visibilità », di cui egli è stato il massimo rappresentante. Le sue opere maggiori appartengono però al Novecento: i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* del 1915, e i *Gedanken zur Kunstgeschichte* del 1941. In queste opere egli ha cercato di delineare le categorie insieme formali e storiche che presiedono alla formazione delle opere d'arte; coerentemente al principio della « pura visibilità » queste categorie sono concepite come *Bildformen*, cioè come delle sorta di *Weltanschauungen* della costruzione visiva. Queste idee trovarono un'applicazione anche nel campo della letteratura ad opera di O. Walzel nei suoi libri *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk* del 1923 e *Das Wortkunstwerk* del 1923. Essi si possono anche collegare alla cosiddetta *Gestaltpsychologie* teorizzata da R. Koffka (*Problems in the Psycology of Art*, 1940). In Italia questa corrente fu rappresentata, in una forma di originale fusione col crocianesimo e con il pensiero di Riegl e Dvoràk (di cui tra poco diremo), dall'opera di Lionello Venturi (cfr. *Il gusto dei primitivi* del 1926, *History of Criticism of Art*, del 1936) e di Cesare Brandi (*Carmine o della pittura*, 1948; *Arcadio o della Scultura, Eliante o dell'Architettura*, 1956; *Celso o della Poesia*, 1957; *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, 1952).

Anche la teoria di B. Berenson si è svolta in una serie di opere che hanno esercitato una notevole influenza in tutta la prima metà del secolo (soprattutto la sua *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* del 1948). Egli è vicino alla dottrina dei « visibilisti », per i suoi princìpi della non-imitatività

[1] W. Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst*, München 1912, trad. G. A. Colonna di Cesarò, Roma 1940, p. 102.

e costruttività delle forme spaziali, dotate di valore espressivo e da questo punto di vista formalistico ha studiato i «valori visivi» delle forme spaziali. Poetiche formalistiche non molto diverse sono quelle di Roger Fry (*Vision and Design*, 1920), sostenitore di una teoria dell'espressione artistica come di una visione emozionale; e quella di Clive Bell (*Art*, 1914), che propose la nota formula poetica della «forma significante». Si può infine avvicinare a queste correnti anche la corrente viennese storicistica dell'arte figurativa, la quale ebbe agli inizi del secolo il suo promotore in A. Riegl (cfr. *Spätrömische Kunstindustrie* 1901) e un po' più tardi un prosecutore in Max Dvoràk (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924) e, come si è detto, in Italia, nel Venturi. Invece R. Longhi ha rappresentato in Italia la corrente di una pura fenomenologia delle singole personalità artistiche (cfr. *Piero della Francesca*, 1927; *Carlo Carrà*, 1937). In campo musicale, il formalismo non-espressionistico ha trovato i suoi maggiori rappresentanti in I. Strawinsky e in P. Hindemith. Strawinsky (*Cronique de ma vie*, 1930; *Poetics of music*) ha negato che la musica possa esprimere alcun sentimento all' infuori della propria costruzione architettonica. Hindemith (*Unterweisung im Tonsatz*, 1937) ha fatto risiedere tutto il valore della musica nei rapporti di «tensione» (*Spannung*) tra i diversi intervalli. Una posizione intermedia è tenuta da G. Brelet (*Esthétique et création musicale*, 1947; *Le Temps musical*, 1949) che vede nella musica un gioco di stati d'animo espressi attraverso il tempo; da M. Mila (*L'esperienza musicale e l'estetica*, 1956[1]) che parla di un' «espressione involontaria» della musica; e dal neododecafonista R. Leibowitz (*L'artiste et sa conscience*, 1950).

2. *Poetiche sociologiche e neorealistiche.* Nel campo delle arti figurative le poetiche sociologiche sono un po' una prosecuzione della scuola viennese di Riegl e Dvoràk. Un centro importante al proposito fu l' Istituto Warburg, prima ad Amburgo, poi a Londra. In esso si formarono E. Panowsky, eminente storico dell'arte (cfr. *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstlehren*, 1924); e P. Francastel, che più di altri ha contribuito alla impostazione tecnico-sociologica della storia dell'arte, soprattutto nella sua opera più recente, del 1956, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*.

A questa corrente va riconnesso il movimento architettonico capeggiato da Walter Gropius, il celebre direttore della *Bauhaus* fondata nel 1912, che tentò una conciliazione tra arte e tecnica; e la scuola di Le Corbusier che nel 1922 enunciava i «cinque princìpi dell'architettura moderna» (la casa su «pilotis», il tetto-giardino, la pianta libera, la finestra in lunghezza, la facciata libera). Questa nuova direzione si è ormai imposta, in America, nell' insegnamento accademico; come è stato scritto, «nel campo didattico, la nomina di Walter Gropius a *chairman* della Graduate School of Design dell' Università di Harvard, nel 1937, fu come una mina posta alle fondamenta dell' indirizzo accademico. Dopo qualche anno Chicago chiamava Moholy-Nagy e Mies van der Rohe, il Massachusetts Institute of Technology invitava Alvar Aalto, quindi si rinnovavano le facoltà di Yale, di Berkeley, dell' Oregon. Il processo si ripeteva in Europa: gli architetti

moderni più qualificati, per un intimo bisogno di cultura, si riavvicinavano a quelle Università che avevano lasciato con disgusto dopo la laurea, e ne mutavano gli orientamenti »[1]. In Italia questa corrente è validamente rappresentata da G. C. Argan (cfr. *W. Gropius e la Bauhaus*, 1951; *Studi e note*, 1955), B. Zevi, C. L. Ragghianti.

Nel campo dell'estetica musicale sono qui da ricordarsi gli importanti studi di Th. Wiesengrund-Adorno (*Philosophie der neuen Musik*, 1949; *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, 1956; *Dissonanzen*, 1957). L'Adorno, che proviene dalla scuola dodecafonica, ha tentato di darne un' interpretazione in chiave sociologica, con risultati talora notevoli: soprattutto il recupero del « valore di contenuto » nella musica dodecafonica. Riprendendo l'ammonizione di Hegel relativa al pericolo che il compositore si interessi solo alla vuota struttura musicale, l'Adorno sostiene che la « musica assoluta » di Schönberg sia il contrario della vuotezza suddetta; si tratterebbe cioè di una « vuotezza di ordine superiore », giacché qui il trasformarsi dei veicoli di espressione della musica in materiale rende problematica la stessa espressione, conferendo così a quella vuotezza il carattere di un particolare, superiore contenuto. Così l'Adorno, difendendo la musica dodecafonica, può accusare la musica non dodecafonica di assenza di contenuto: « Tutta l'altra musica seria cade in balia [del consumo] a prezzo del proprio contenuto, decadendo al livello della ricezione di una merce »[2].

Una direzione diversa, ma non divergente è quella delle poetiche neorealistiche, più o meno imparentate con l'estetica marxistica. Nel campo della letteratura, il prodotto più cospicuo di questa corrente è costituito dalla cosiddetta « stilistica sociologica » di E. Auerbach, autore del famoso volume di saggi intitolato *Mimesis* (1945). L. Caretti ne ha così riassunto la conclusione: « La conclusione di *Mimesis* suggella l' inchiesta rigorosa sul sottofondo storico e sociale che ha determinato il tramonto del realismo classico e l'avvento del realismo moderno, e insieme dischiude una prospettiva futura del mondo in cui dovrebbe ristabilirsi quella omogenea condizione del vivere umano che già nel Medio Evo favorì la concezione unitaria del reale e che nell'età moderna si è invece frantumata in seguito alla formazione di varie stratificazioni sociali »[3]. In Italia, posizioni non molto diverse sono quelle rappresentate dalla critica letteraria di N. Sapegno, G. Debenedetti, W. Binni.

Concluderemo, infine, ricordando che il luogo ideale delle poetiche neorealistiche è stato, negli scorsi decenni, la critica cinematografica; dove i teorici maggiori sono stati: R. Arnheim (*Film als Kunst*, 1932), B. Balàz (*Der Geist des Films*, 1930; *Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949); G. Della Volpe (*Il verosimile filmico*, 1954); L. Chiarini (*Il film nei problemi dell'arte*, 1947; *Cinema quinto potere*, 1954); U. Barbaro (*Film, soggetto e sceneggiatura*, 1947); C. L. Ragghianti (*Cinema e teatro*, 1934); G. Aristarco (*L'arte del film*, 1950).

[1] B. ZEVI, *Architettura*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma 1959, vol. I, col. 615-700; v. col. 680-1.

[2] T. W. ADORNO, *Dissonanze*, trad. G. Manzoni, Milano 1959, p. 17.

[3] L. CARETTI, *Mimesis di E. Auerbach*, in « Studi Urbinati », XXXI (1957), pp. 199-206; v. p. 202.

IV

IL PROCESSO ALL' ESTETICA

1. *L'analisi semantica.* Abbiamo esaminato, nei capitoli precedenti, sia le molteplici estetiche di indirizzo scientifico, sia quelle d' indirizzo filosofico, sia infine le diverse correnti di poetica e di critica d'arte che si sono svolte nel corso del Novecento. Ma il movimento più importante e più originale è, a nostro avviso, quello che conduce alla crisi istituzionale dell'estetica stessa, cioè al rimettere in discussione la possibilità stessa di un'estetica filosofica: è questo, per noi, il problema più vivo dell'estetica contemporanea. Nel mondo anglo-americano esso si è venuto sviluppando soprattutto attraverso gli studi di analisi semantica dell'arte e del linguaggio artistico.

Il precursore dell'analisi semantica dell'arte è considerato solitamente Ernst Cassirer, il quale, nella sua celebre opera *Philosophie der symbolischen Formen* del 1923, tentò un'analisi del linguaggio artistico in chiave simbolica. Con ciò il Cassirer cercava di svincolare lo studio dell'arte da una concezione filosofico-categoriale e di considerare l'arte invece soltanto come una « direzione » (*Richtung*) o un « comportamento » (*Sich-Verhalten*) dell'uomo nel suo esprimersi. Per il Cassirer infatti la funzione simbolica è la *vermittelnde Funktion* di cui tutte le funzioni umane non sarebbero che manifestazioni particolari. Ma, una volta riconosciuta la natura simbolica di tutte le funzioni spirituali dell'uomo, assai difficile diventa poi il distinguerle filosoficamente; il problema, cioè, del *fundamentum divisionis* diviene un problema difficilmente solubile sul piano filosofico.

Una maggior consapevolezza critica del problema si ha nell'analisi « comportamentistica » di Charles Morris. Nel 1939 il Morris cercava, in uno studio intitolato *Aesthetics and the Theory of Signs*, di individuare le caratteristiche dell'espressione artistica, sì da poter giustificare una trattazione estetica di essa. I « segni » estetici sarebbero caratterizzati cioè come « apprezzatori iconici »; essi sarebbero cioè non asserzioni, ma presentazioni raffigurative (iconi), le quali non designerebbero le cose, bensì i valori delle cose: di qui il loro carattere « apprezzativo [cioè né ' descrittivo ', né ' prescrittivo '] che si attua per mezzo iconico ». Senonché lo stesso Morris si accorse non molto dopo dell' insostenibilità della sua teoria e, sette anni dopo, nel suo trattato *Signs, Language and Behaviour* del 1946, la ritrattò sostanzialmente.

Nella sua opera del 1946 il Morris giunge quindi a dire che « nessun segno è ' estetico ' come tale ed il tentativo di isolare una speciale classe di segni estetici

appare un errore »[1]. E finisce quindi col dare della poesia una definizione puramente approssimativa: « La poesia, quando riesce, è una antenna simbolica del comportamento immediatamente connessa con la sua creatività valutativa »[2]. L'estetica a sua volta diventa soltanto un « metalinguaggio », intendendo per metalinguaggio « un linguaggio che significa nei confronti di altri linguaggi »; in particolare essa sarebbe il metalinguaggio umanistico, che non può avere alcun particolare privilegio di autonomia. « Si vede così — scrive il Morris — che la pretesa di coloro che difendono l'autonomia delle *Geisteswissenschaften* riposa su di un'ambiguità. Gli studi umanistici differiscono dalla scienza soltanto se essi stessi sono belle lettere; in quanto non lo sono, fanno parte della scienza, diversi dalle altre scienze soltanto a proposito del campo di indagine e del grado di sviluppo del metodo appropriato onde ottenere asserzioni riconosciute vere intorno a quel campo »[3].

Una derivazione del simbolismo del Cassirer e della scuola semantica è costituita dal pensiero estetico di Susanne Langer (*Philosophy in a New Key*, 1942; *Feeling and Form*, 1953). La sua estetica si basa, sostanzialmente, sulla generalizzazione e universalizzazione di una teoria specifica sorta a proposito della musica, secondo cui la musica sarebbe non stimolazione o eccitazione di sentimenti, ma formulazione simbolica di essi. Un altro concetto fondamentale della Langer è quello di « illusione primaria »: questa sarebbe, per la Langer, la nota distintiva di ogni tipo di arte: così nella musica l'illusione primaria da essa suscitata è un « tempo virtuale », cioè una qualità di tempo che non deve esser confuso né con quello cronologico, né con quello fisiologico, ma che è un tempo intimamente legato all'elemento percettivo; nelle arti figurative vi sarebbe invece uno « spazio virtuale », che conferisce anche a un edificio un certo aspetto d'illusione.

In Italia il maggior rappresentante dell'analisi semantica in campo estetico è Antonino Pagliaro (*Saggi di critica semantica*, 1953; *Nuovi saggi di critica semantica*, 1956; *La parola e l'immagine*, 1957). La critica semantica del Pagliaro si distingue nettamente dalla stilistica dei crociani: « La stilistica si preoccupa più dell'autore, di definirne lo stile come forma del suo esprimere, e meno dell'opera, espressione fatta realtà, come un segno unitario che si pone al nostro capire. Invece, spesso, specialmente nel documento poetico, il punto cruciale, in cui si legano le fila della rappresentazione, a motivo della stessa tensione espressiva che in esso si assomma, risulta linguisticamente fuori dell'usuale, e, pertanto, si sottrae a un facile intendere, pregiudicando l'intelligenza di tutto il documento ». Questa critica semantica non ha quindi più bisogno di un'estetica filosofica: « La critica è dunque possibile, anche senza che si disponga di un sistema filosofico dell'arte »[4].

[1] CH. MORRIS, *Signs, Language and Behaviour*, New York 1946, trad. it. S. Ceccato, Milano 1948, p. 263.
[2] CH. MORRIS, *op. cit.*, p. 90.
[3] CH. MORRIS, *op. cit.*, p. 310.
[4] A. PAGLIARO, *La parola e l'immagine*, Napoli 1957, p. 383; *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina 1956, p. 395.

Non lontani da questa corrente di analisi semantica si possono considerare l' indirizzo relativistico di S. Pepper e quello « prospettivistico » di R. Wellek e A. Warren. Stephen C. Pepper ha svolto il suo pensiero in una serie di opere assai note: *Aesthetic Quality. A Contextualistic Theory of Beauty*, 1937; *World Hypotheses*, 1942; *The Basis of Criticism in the Arts*, 1945. La polemica del Pepper contro l'assolutismo estetico ha origini di carattere generale; esse risalgono cioè alla tesi filosofica del Pepper, secondo cui non esiste la teoria filosofica assolutamente vera, bensì ogni filosofia deve scegliersi un' ipotesi sulla quale poi costruire la propria teoria. Quattro sarebbero le ipotesi fondamentali: il *formism*; il *mechanism*, il *contextualism*, e l'*organicism*; ad esse si ricollegano le diverse estetiche. Conformemente a questa sua teoria, anche il Pepper ha scelto una « ipotesi » su cui fondare una sua estetica: essa è l' ipotesi « contestualistica », la quale consiste nell'esaminare i fatti estetici nell' insieme e nella « fusione » del mondo a cui appartengono, cioè nella situazione generale dell'esperienza umana.

Una modificazione del relativismo di Pepper può considerarsi il « prospettivismo » sostenuto da René Wellek e Austin Warren nella loro *Theory of Literature*, del 1942. « Tutti i punti di vista — essi sostengono — non sono affatto ugualmente giusti, e sarà sempre possibile stabilire quale di essi colga una data opera più completamente e più profondamente. Esiste una gerarchia di punti di vista, una critica della comprensione delle norme implicata nel concetto di adeguatezza dell' interpretazione » [1].

2. *La crisi istituzionale dell'estetica al giorno d'oggi.* Quest'analisi semantica è sfociata, ormai da parecchi decenni, in un sostanziale processo all'estetica filosofica, che viene maturandosi proprio in questi anni. Il primo atto di questo processo può considerarsi il capitolo *The Meaning of Beauty* del celebre libro *The Meaning of Meaning*, del 1923, di C. K. Ogden e I. A. Richards. In esso i due autori elencano quindici diversi gruppi di teorie intorno al bello, concludendo che in effetti le definizioni estetiche non sono asserzioni (*statements*) e neppure false asserzioni: esse sono espressioni puramente evocative, non mai asserzioni scientifiche; ne consegue quindi l' impossibilità dell'estetica come scienza. Ciononostante, il Richards tentò egualmente di dare una sua sedicesima definizione del bello estetico (come « sinestesi ») e andò poi elaborando, sulla base di essa, una sua dottrina estetica (*Principles of Literary Criticism*, 1924; *Practical Criticism*, 1929) di origine semantica. Sorsero così in America la corrente del *New Semanticism* e, vicina ad essa, quella del *New Criticism*, della quale una ramificazione importante fu la cosiddetta Scuola di Chicago, rappresentata da Cleanth Brooks e R. S. Crane, mentre una ramificazione particolare è costituita dalla dottrina dell' « ambiguità » sostenuta da W. Empson in *Seven Types of Ambiguity*, del 1930. (Imparentata con queste correnti, per quanto spesso in polemica con esse, è la poetica di T. S. Eliot, cfr. *Four Elizabethan Dramatists*, 1924; *Elizabethan Essays*, 1934).

[1] R. WELLEK a. A. WARREN, *Theory of Literature*, New York 1942, trad. it. P. L. Cortesi, Bologna 1956, p. 207.

Ma il primo vero, esplicito processo all'estetica filosofica si ha nella celebre opera *Language, Truth and Logic,* di A. J. Ayer, del 1936. In alcune dense e fondamentali pagine l'Ayer sostiene l'impossibilità di ogni estetica filosofica: «Termini estetici come *bello* e *brutto* sono impiegati, come sono impiegati i termini etici, non per fare asserzioni di fatto, ma solo per esprimere certi sentimenti e provocare certe reazioni. Ne consegue, come nell'etica, che qui non vi è senso nell'attribuire validità oggettiva ai giudizi estetici e nessuna possibilità di ragionamento sulle questioni di valutazione nell'estetica, bensì soltanto su questioni di fatto» [1].

A questo processo all'estetica dell'Ayer si sono affiancati, in questi ultimi anni, parecchi pensatori anglo-americani. Anzitutto B. C. Heyl, nel suo libro *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism,* del 1943, ha sostenuto una posizione, al proposito, radicale: «Termini come 'bellezza', 'arte', 'estetica' .... non hanno mai rappresentato nessun referente specifico, ma piuttosto hanno fatto parte di una serie di contesti, i significati dei quali, in proporzioni maggiori o minori, si spostano di continuo» [2]. Non diversamente W. B. Gallie, nel suo studio *The Function of Philosophical Aesthetics* («Mind», 1948) ha sostenuto che l'estetica intesa come fenomenologia dell'arte deve rinunziare ad una visione sintetica dell'arte stessa. E, più recentemente, Beryl Lake, in un articolo del 1954 intitolato *A Study of the Irrefutability of Two Aesthetic Theories* [3], ha sostenuto che le dottrine estetiche sono inconfutabili perché sono tautologiche; e che quindi non v'è senso a discuterle.

In Italia, il processo all'estetica è stato avviato dal pensiero di Ugo Spirito, non partendo dalla base neopositivistica dei semanticisti di cui sin qui si è detto, ma partendo dalla sua base problematicistica (cfr. *La vita come arte,* 1941; *La storia come arte,* 1944; ma soprattutto gli scritti più recenti: *La mia prospettiva estetica,* 1953; *Impersonalità dell'arte,* 1952; *Arte e linguaggio,* 1955; *Funzione sociale dell'arte,* 1956; *La critica d'arte,* 1957). Tra le due prospettive non c'è legame diretto, c'è però quella medesimezza dell'oggetto d'accusa (l'estetica filosofica) che fa sì che i due processi all'estetica finiscano per essere complementari, o meglio fa sì che il processo empirico all'estetica finisca per trovare la sua fondazione filosofica in questo processo speculativo.

Lo Spirito ha anzitutto riconosciuto l'impossibilità di una definizione categorica dell'arte e, quindi, di un'estetica filosoficamente sistematica: «Sottratta l'estetica al compito di definire categoricamente l'arte, non soltanto cessa il valore scientifico di tutte le estetiche impegnate in tale compito, ma torna anche ad avere valore ogni altro tentativo di considerare i problemi dell'arte sul cosiddetto piano empirico, la cui contrapposizione al filosofico non ha più significato negativo» [4]. In questo modo lo Spirito non nega la possibilità delle estetiche, anzi ne afferma

[1] A. J. Ayer, *Language, Truth and Logic,* London 1954 (10ª rist. della 2ª ediz.), p. 113.
[2] C. B. Heyl, *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism,* New Haven 1943, trad. it. C. Pellizzi, Milano 1948, p. 23.
[3] Si trova nel vol. miscell. *Aesthetics and Language,* Essays ed. by W. Elton, Oxford 1954.
[4] U. Spirito, *Arte e linguaggio,* in «Giorn. crit. della filos. ital.», XXXV, 2 (1955), p. 151.

l'opportunità, però su di un piano empirico. «Si vuole — egli scrive — che l'estetica si stacchi dalla metafisica, ma solo perché si nega perentoriamente il valore di ogni indagine metafisica. La filosofia continua a sussistere, ma, privata del suo contenuto effettivo, non riesce a differenziarsi in modo essenziale dalla scienza e resta a mezza strada tra una metafisica inconsapevole e una scienza determinata. Il risultato è che non si ha il coraggio di dichiarare senz'altro l'estetica una scienza particolare da porsi accanto alla chimica, alla botanica o alla mineralogia e si continua a lasciarla di competenza di una filosofia dal significato vago e ambiguo»[1].

La posizione dello Spirito è stata infine ripresa e sviluppata dall'autore del presente volume nel suo libro *Processo all'estetica*, del 1959, giungendo alle seguenti conclusioni: «1°) la filosofia può pur occuparsi di arte (come di qualsiasi altra attività) assorbendola nel suo problema, ma non può né definirla, né teorizzarla; 2°) la scienza dell'arte (per così chiamarla) può teorizzare l'arte, ma non può sollevarsi al di sopra della contingenza; 3°) la filosofia può e deve sorvegliare affinché i limiti sopradetti non vengano valicati. Tutto ciò si può riassumere dicendo che il processo all'estetica ha come risultato il passaggio *dall'estetica alle estetiche*»[2]. Questa crediamo appunto che sia la direzione del cammino che le ricerche estetiche dovranno percorrere nel prossimo futuro.

BIBLIOGRAFIA

SULL'ESTETICA NOVECENTESCA IN GENERALE

CH. LALO, *L'esthétique allemande contemporaine*, «Journal de psychologie», 1923.

M. BITES PALEVITCH, *Essai sur les tendences critiques et scientifiques de l'esthétique alemande contemporaine*, 1926.

P. MOOS, *Die deutsche Aesthetik der Gegenwart*, 1928.

W. PASSARGE, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, 1930.

V. FELDMAN, *L'esthétique française contemporaine*, Paris 1936, trad. it., Milano 1945.

G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'esthétique contemporaine*, Milano 1960.

SULLE ESTETICHE SCIENTIFICHE

M. PORENA, *L'estetica tedesca all'alba del secolo XX*, in «Riv. d' Italia», 1912.

B. CROCE, *Intorno alla cosiddetta estetica della 'Einfühlung'*, in *Ultimi saggi*, 1948², pp. 180-7.

CH. HERMANN, *M. Dessoir, Mensch und Werk*, München 1948².

A. PLEBE, *L'estetica tedesca del Novecento*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., III, pp. 1183-1238.

I. SINGER, *Santayana's Aesthetics: a Critical Introduction*, Cambridge 1957.

G. BOAS, *Communication in Dewey's Aesthetics*, in «Journ. of Aesth. and Art Crit.», XII, 2 (1953).

[1] Dall'articolo *Estetica* sull' *Enciclopedia Universale dell'Arte* cit.
[2] A. PLEBE, *Processo all'estetica*, Firenze 1959, p. 213.

D. PESCE, *Il concetto dell'arte in Dewey e in Berenson*, Firenze 1956.

D. PESCE, *L'estetica inglese e americana del Novecento*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., III, pp. 1239-1277.

TH. MUNRO, *Aesthetics as Science: Its Development in America*, in « Journ. of Aesth. and Art Crit. », IX, marzo 1951.

A. R. CHANDLER a. E. N. BARNHAT, *A Bibliography of Psychological and Experimental Aesthetics*, 1861-1937, Berkeley 1938.

SULLE ESTETICHE FILOSOFICHE

V. SAINATI, *L'estetica di B. Croce, dall' intuizione visiva all' intuizione catartica*, Firenze 1953.

F. PUGLISI, *La concezione estetico-filosofica di G. Gentile*, Catania 1955.

A. ATTISANI, *L'estetica di F. De Sanctis e dell' idealismo italiano*, cit.

W. PASSARGE, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gengenwart*, cit.

M. M. RADER, *A Modern Book of Aesthetics: an Anthology with Introduction and Notes*, 1935.

E. OBERTI, *L'estetica nel pensiero di M. Heidegger*, Milano 1955.

O. BORRELLO, *L'estetica dell'esistenzialismo*, Messina 1956.

D. HUISMAN, *L'estetica francese negli ultimi cento anni*, cit.

D. FAUCCI, *L'estetica marxista*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., IV, pp. 1733-1804.

SULLE POETICHE E CRITICHE D'ARTE

A. G. LEHMANN, *The Symbolist Aesthetics in France*, Oxford 1950.

M. PETRUCCIANI, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino 1955.

G. C. ARGAN, *Studi e note*, Roma 1955.

CH. GRAY, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore 1953.

L. ROGNONI, *Espressionismo e dodecafonia*, Torino 1954.

L. RONGA, *Arte e gusto nella musica*, Napoli 1956.

R. VLAD, *Modernità e tradizione nella musica moderna*, Torino 1955.

G. ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, Torino 1951.

L. ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit., IV, pp. 1581-1732.

SULL'ANALISI SEMANTICA E SUL PROCESSO ALL'ESTETICA

TH. REDPATH, *Some Problems of Modern Aesthetics*, in « British Philosophy in the Mid-Century. A Cambridge Symposium », London 1957.

M. WEITZ, *Aesthetics in English Speaking Countries*, in *La filosofia del XX secolo*, III, Firenze 1958.

C. B. HEYL, *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism*, New Haven 1943; trad. it., Milano 1948.

D. PESCE, *L'estetica inglese e americana nel Novecento*, in *Momenti e problemi ecc.*, cit.

A. PLEBE, *Processo all'estetica*, Firenze 1959.

I N D I C I

INDICE DEI NOMI

INDICE GENERALE

II. L' ESTETICA DEL PRIMO CRISTIANESIMO E DEL MEDIO EVO

I. ESTETICA E MUSICOLOGIA DA S. BASILIO A S. ANSELMO

II. L' ESTETICA NEI SECOLI XII, XIII E XIV

III. UMANESIMO E RINASCIMENTO

I. ESTETICA, RETORICA E PITTORICA DALL' ALBERTI AL ROBORTELLO

STORIA ANTOLOGICA DEI PROBLEMI FILOSOFICI

DIRETTA DA UGO SPIRITO

Lo scopo che la Storia antologica dei problemi filosofici *si propone è di spostare, nei limiti del possibile, il compito dell'interpretazione della storia della filosofia dall'autore dell'opera storiografica al lettore. L'origine del tentativo va cercata nell'attuale situazione degli studi filosofici e nella crisi che accompagna da qualche decennio l'attività degli storici. Fin quando la fede hegeliana e neohegeliana, di poter determinare lo sviluppo del pensiero nella sua unità e nel progressivo superamento delle sue tappe, sorreggeva la ricerca dello studioso, l'oggetto della ricerca consentiva un orientamento più o meno sicuro e una finalità ben consapevole. Né meno sicuro era l'altro procedimento dello storico che si credeva in possesso di una qualsiasi metafisica capace di tradursi in un criterio di giudizio sistematico dei vari indirizzi speculativi. Ma quando è venuta a cessare la certezza del criterio e tutto si è colorato di dubbi e di perplessità radicali, l'atteggiamento dello storiografo è diventato via via sempre più problematico e la sua opera si è rifugiata in gran parte nell'estrinseca finalità filologica. Per reagire ad essa, o per lo meno per andare al di là di essa e per integrarla, è sorto a un certo punto il bisogno di una storia della filosofia che, pur non avendo la pretesa di ricondursi a un esplicito criterio metafisico, non si limitasse alla semplice istanza filologica e non perdesse perciò il contatto con i problemi filosofici visti nella loro effettiva veste speculativa. Il che è sembrato potersi ottenere non con una fredda esposizione dei sistemi filosofici, ma soltanto lasciando parlare gli stessi filosofi con l'esattezza e il pathos del loro pensiero. È nata perciò questa antologia filosofica, in cui il compito dell'orientamento e della ricostruzione del processo è lasciato allo studioso, che potrà servirsi di essa per cercarvi i motivi e gli spunti rispondenti ai propri interessi effettivi e capaci di illuminare il proprio giudizio.*

Individuato così lo scopo dell'opera, i criteri seguiti per il suo raggiungimento sono stati tutti ispirati alla necessità di escludere, nella massima parte possibile, ogni intervento che, per la sua stessa natura, implicasse una decisa presa di posizione speculativa. Questo spiega anzitutto perché si sia rinunziato a fare una storia antologica della filosofia *e si sia scelta invece la forma di*

una storia antologica dei problemi filosofici. *Il carattere degli attuali studi filosofici ha reso, infatti, estremamente problematico lo stesso concetto di* filosofia, *sì che insistendo sull'unità di questo comune denominatore si sarebbe caduti necessariamente nella scelta arbitraria di un determinato concetto di filosofia ovvero nell' indeterminatezza e nella genericità del campo di indagine. Il passaggio ai* problemi *filosofici è valso, invece, oltre che a documentare la problematicità del concetto di filosofia, a porre in particolare rilievo questioni lasciate al margine o addirittura ignorate dalle comuni storie generali. La politica, la religione, la scienza, l'estetica, la morale, hanno avuto la possibilità di trattazioni autonome, nelle quali il pensiero dei filosofi è messo a fuoco ed esposto da punti di vista determinati, che valgano a mostrarlo nei suoi vari aspetti concreti.*

Un altro criterio seguito per raggiungere lo scopo prefisso è stato quello al quale sono informate le introduzioni alle varie parti di ogni volume. Esse si propongono di dare un quadro il più possibile completo delle teorie riguardanti i singoli problemi, e perciò integrano la parte antologica con riferimenti ai filosofi non antologizzati ed eventualmente con brevi ma significative citazioni. Sommari cenni biografici e bibliografic essenziali aiutano il lettore che voglia approfondire la propria ricerca. Ma anche in queste introduzioni il giudizio storico dei curatori dei volumi è ridotto al minimo, per lasciare il posto alla semplice informazione e documentazione. Il che è stato reso più facile dalla scelta degli stessi curatori, i quali sono tutti vissuti in un'atmosfera comune, caratterizzata più dal bisogno della ricerca che non dalla sicurezza delle conclusioni.

Seguendo tali criteri, si è creduto di poter compiere, nei limiti del possibile, il nuovo tentativo storiografico. Ma soltanto, giova ripeterlo, nei limiti del possibile, perché è chiaro che la personalità dei curatori non può non rivelarsi così nella scelta dei filosofi come in quella dei passi raccolti, né può non apparire dalle introduzioni e dalle citazioni, né infine può non essere implicita nella stessa individuazione dei problemi ai quali i volumi si riferiscono. Il criterio della pura obiettività e della pura informazione resta sempre nel campo dell'utopia e non si può pretendere che quest'opera faccia eccezione. Ma ciò non vuol dire che il fine da raggiungere sia stato vanificato. Spostare il compito interpretativo dal curatore al lettore non significa che il curatore possa rimanere assente, ma soltanto che l'accento solitamente posto sul pensiero del curatore cade qui prevalentemente su quello del lettore.

I volumi sono tutti condotti grosso modo secondo uno schema fondamentale unico, ma lungo il cammino percorso ci si è dovuti convincere che, per quanto unico nelle sue linee essenziali, lo schema non poteva non articolarsi diversamente a seconda del problema trattato e anche a seconda della personalità dei singoli curatori. Non si è voluto perciò troppo insistere nella uniformità della

fisionomia delle varie trattazioni e si è preferito lasciare ai curatori una certa autonomia di decisioni. Naturalmente, dovendo gran parte dei filosofi apparire in tutti o quasi tutti i volumi, alcune interferenze e ripetizioni sono state inevitabili, ma anche per questo non si è creduto di dover esagerare nella determinazione di veri e propri compartimenti stagni che sarebbero stati quasi sempre controproducenti.

Quanto ai problemi presi in esame, l'opera si divide nei seguenti volumi già portati a compimento: Teoretica, *due volumi a cura di Carmelo Lacorte, Italo Cubeddu e Giorgio Baratta;* Morale, *due volumi a cura di Augusto Guerra e Antimo Negri;* Religione, *a cura di Mario Miegge;* Scienza, *a cura di Alberto Gianquinto;* Estetica, *a cura di Armando Plebe;* Politica, *a cura di Francesco Valentini. La collana, così delineata nei suoi volumi principali, non deve tuttavia essere considerata chiusa e si vedrà in un secondo tempo se non sia il caso di integrarla con una nuova serie dedicata, ad esempio, alla filosofia del linguaggio, alla psicologia, alla pedagogia, alla sociologia, alla filosofia orientale, ecc.*